

دراسات

سيميائية أدبية لسانية

مهاور العدد :

- دراسات بلاغية.
- الأسلوبية.
- المناهج والنقد الأدبي.
- تحليل النصوص السردية.
- السيميائيات وفلسفة اللغة.
- الشاعر والقصيدة.
- متابعات.

محمد صغير

دراسات

سيميائية

أدبية لسانية



العدد : 5

خريف/شتاء 1991

• المدير المسؤول : د. محمد العمري

• رئيس التحرير : د. حميد لحمداني

• عنوان المجلة : ص.ب. 2309 — فاس — المغرب

• ترسل الاشتراكات في اسم محمد العمري حساب رقم 01521302701301 البنك المغربي للتجارة والصناعة — فاس — المغرب.

الاشتراك في أربعة أعداد :

☐ الطلبة 50 درهما.
☐ الاشتراك العادي 64 درهما.
☐ اشتراك المؤسسات 100 درهم

المغرب

☐ اشتراك الأفراد بالبريد العادي 120 درهما
☐ بالبريد المضمون 200 درهما
☐ اشتراك المؤسسات بالبريد العادي 200 درهما
☐ بالبريد المضمون 300 درهما

خارج المغرب

• المقالات المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها
• المقالات لا ترد إلى أصحابها، نشرت أم لم تنشر

• الابداع القانوني رقم 1987/47
• التصريح رقم 87/2
• ISSN 0851 - 2914

- مجلة دراسات سمائية أدبية لسانية (دراسات سال).
- العدد الخامس - خريف - شتاء 1991.
- الغلاف : من تصميم الأستاذ شحامي العربي.
- المطبعة : النجاح الجديدة - البيضاء.
- التوزيع : شوسيريس - البيضاء.

فهرس الموضوعات

تقديم

دراسات بلاغية :

- المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي.
د. محمد العمري..... 7
- شعرية العدول وفلسفة النحو.
د. أحمد يوسف..... 25

الأسلوبية :

- الرواية كقصيدة شعرية.
دكالاس كلوفر. ترجمة : د. الحيلالي الكدية..... 32

المناهج والنقد الأدبي :

- نحو لاشعور النص أو البشلازية الجديدة.
د. حميد الحمداني..... 45
- تداخل النقدي والشعري وإشكالية الخطاب النقدي الصامت. القصيدة العباسية نموذجاً.
د. محمد الدناي..... 51

تحليل نصوص سردية :

- أم سعد والجسر المفتوح.
د. عمر المراكشي..... 66
- نجيب محفوظ آخر الفتوات.
د. عبد الرحيم مودن..... 84

السيمائيات وفلسفة اللغة :

- دور علم النفس في تأسيس فلسفة اللغة لدى أنطوان مارتى.
- د. عز العرب الحكيم بناني..... 94
- القراءة السيمائية والمشروع اللاهوتي — وقائع وتساؤلات.
- لويس باني. ترجمة نزار التجديتي..... 103

حوار :

- الشاعر والقصيدة : حوار مع الشاعر التونسي منصف المرغني..... 121

متابعات :

- حول ثبت مؤلفات نقد الرواية في الوطن العربي.
- ذ. سمر روجي الفيصل..... 133
- تعقيب.
- د. حميد لحمداني..... 137.

إصدارات :

- سحر الموضوع..... 138
- اتجاهات التوان الصوتي في الشعر العربي..... 139
- البنية الصوتية في الشعر..... 141
- إصدارات أخرى (ص 24 - 50 - 102 - 120).

تقديم

بإصرار وعناد كبيرين تأبى مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية (دراسات سال) إلا أن نحافظ على تواصلها مع القراء، سواء عبر الأعداد الأربعة التي صدرت حتى الآن، أم من خلال منشوراتها. فبعد إصداراتها الموازية التي خصصتها للبلاغة والأسلوبية ولشعر الأطفال، أصدرت المجلة قبل مدة قصيرة كتابين جديدين في مجال النقد الأدبي، أحدهما يخص : اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي والثاني حول «المنهج الموضوعاتي في الرواية والشعر» (انظر التعريف بالكتابين في آخر هذا العدد).

ويأتي هذا العدد الخامس من المجلة متميزاً بمحاوره ومقالاته المتعددة، ولاشك أنه سيرضي نهم القراء والباحثين المتعطشين إلى المعارف الجديدة في مجالات النقد، والبلاغة والسميائيات واللغة والإبداع، وفي هذا النطاق من البحث الثري، على المستويين النظري والتطبيقي تهتم المقالات بنصوص وأنواع أدبية متباينة : النص الشعري (قديمه ومعاصره)، النص النقدي، النص السردي، النص اللاهوتي وأخيراً النص البليوغرافي. كما تستخدم المقالات المنشورة مناهج متعددة، من التأمل إلى تحليل البنيات إلى القراءة السيميائية.

لا تخفي المجلة اعتزازها بصدور هذا العدد الغني الذي يعكس طموحها لارتداد آفاق متعددة من البحث الأدبي والسميائي واللساني، ولا نشك أن الفضل يرجع في هذا إلى الإخوة الباحثين الذين ساهموا ويساهمون، في نكران محمود للذات، في بناء هذا المشروع العلمي الذي نحظى بشرف السهر على إخراجه والمساهمة فيه.

في المحور البلاغي لهذا العدد نعالج مشكلة المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي، كما نتعالج في مقال آخر شعرية العدول وفلسفة النحو.

وفي محور الأسلوبية ننشر ترجمة، حرصنا على دقتها، لمقال حول الرواية باعتبارها قصيدة شعرية، وفي محور المناهج والنقد الأدبي، نقدم مقالاً قصيراً يتناول مفهوماً جديداً بدأ تداوله في حقل النقد السيميائي/ النفسي المعاصر، وهو مفهوم «لاشعور النص»، كما نقدم مقالاً حول إشكالية الخطاب النقدي الصامت في القصيدة العباسية، ويتناول محور تحليل النصوص السردية نموذجين لتحليل الأعمال السردية أحدهما يتناول رواية «أم سعد» لغسان كنفاني والآخر يتناول موضوع «الفتوات» في بعض أعمال نجيب محفوظ السردية.

أما محور السميائيات وفلسفة اللغة فيعالج المقال الأول فيه قضية دور علم النفس في تأسيس فلسفة اللغة، ويعالج المقال الثاني إشكالية القراءة السميائية والمشروع اللاهوتي. ولقد أقامت المجلة حواراً مع الشاعر التونسي منصف المزعني يتناول قضايا لحظة الإبداع ومكونات القصيدة العربية المعاصرة ومشكلة الالتقاء وغيرها من قضايا الإبداع الشعري.

المجلة

دراسات بلاغية

المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي

الدكتور محمد العمري

كلية الآداب — فاس

يتسعُ المقام ليشمل مجموعَ الشروط الخارجية المحيطة بعملية إنتاج الخطاب شفويا كان أم مكتوبا⁽¹⁾. وكثيرا ما ارتبط «المقام» في البلاغة العربية بزيادة شرح وتحديد؛ وذلك بالحديث عن أقدار السامعين ومقتضى أحوالهم⁽²⁾، فيمثل هذا التوضيح ترتبط ارتباطاً مباشراً بالخطاب الإقناعي، وهو الخطاب المقامي بالمفهوم الضيق والمحدد للمقام.

ولجلاء الصورة نشير مبدئياً إلى أن المقام يضيق حتى يقتصر على مراعاة حال المُخاطَب في لحظة محددة معلومة سلفا للخطيب. ويتسع حتى يسع المجال أو الإطار الحضاري المشترك بين الناس عامة أو داخل نسق حضاري ذي طابع متميز.

نسمي المقام الأول مقاما خاصا أو خطائيا، ونسمي المقام الثاني مقاما عاما أو مشتركا (أي مشترك بين الشعر والخطابة). والغالب على مفاهيم البلاغيين حصر المقام في المقام الخطابي، وهو الذي سيكون في مركز اهتمامنا في هذه المقالة.

هذا، ولابد من التمييز بين المقام والسياق وذلك بحصر الثاني في العلاقات بين الوحدات اللسانية داخل التركيب: سياق كلمة أو وحدة صوتية مثلاً⁽³⁾. وقريب من السياق ما يُسميه

(1) فارت بما ورد عند Oswald Ducrot. Dictionnaire Encyclopédique des sciences du Langage. p : 149

(2) انظر الجاحظ في البيان والتبيين (1/116. 1/92—93. 1/88).

(3) ديكرو Ducrot في المرجع السابق.

بعض البلاغيين المقام الداخلي في الأدب وهو العلاقة بين الشخصيات في العمل السردي والمسرحي تمييزاً له عن المقام الخارجي المرتبط بمن يستهلك ذلك الانتاج.

وهناك أيضاً تمييز، لا بد منه، بين المستمع والمخاطب (فليس كل مستمع مخاطباً كما سيأتي) وبين الإقناع والاقناع الذاتي... الخ.

تساهم دراسة المقام في كشف أوجه الترابط بين أنواع الخطاب : العلمي، الإقناعي، الفلسفي، الشعري.

وقد حظي المقام بعناية كبيرة في البلاغة القديمة والجديدة (أو المجددة)، وكذا في الدراسات التداولية الحديثة. وسنقتصر حديثنا في هذه المقالة على الدرس البلاغي في القديم والجديد على أن نعود إلى تناول التداولي(*) الحديث للمقام في مقالة لاحقة.

I — المقام في البلاغة القديمة.

1) مقامات الأجناس الخطابية عند أرسطو :

حين تصدى أرسطو لتنظيم الخطاب الإقناعي أو الخطابية لاحظ أنه لا يمكن تصنيفها حسب موضوعاتها، لأنها «تقنية» تتناول جميع الموضوعات(4). ولم يكن أيضاً من الممكن تصنيفها مسبقاً حسب بنيتها، لأن هذه البنية متميزة حسب ملائسات أخرى، أي حسب المقامات وأحوال المخاطبين.

لهذا صنف الخطابية أو جنسها حسب المخاطبين إلى ثلاثة أجناس :

1. خطابة قضائية، ويكون المخاطب فيها قاضياً ينتظر منه أن يصدر حكماً في قضايا وقعت في الماضي،

2. استشارية، يكون المخاطب فيها عضواً في جمعية يشاوره الخطيب في القضايا السياسية المستقبلية،

3. محفلية، تُلقى في المحافل العامة على جمهور مختلط من الناس يُنتظر منهم الاستحسان أو الاستهجان لما يسمعون. يقول أرسطو في تفريع الخطابة حسب

(*) نحيل بهذا الصدد على أعمال أستاذنا الدكتور محمد مفتاح خاصة في كتابه تحليل الخطاب الشعري، ودينامية النص : أنظر حديثه عن المقصدية والتفاعل خاصة.

(4) يعرفها بقوله : «يمكن أن نحدد الخطابة بأنها الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان» (الخطابة 29).

أحوال المُخاطبين من تصوره لأطراف المقام الخطابي : «أنواع الخطابة ثلاثة تتناسب مع السامعين، لأنَّ كل خطبة تتألف من ثلاثة عناصر : الخطيبُ والموضوعُ الذي يتناوله والشخصُ الذي يوجه إليه الخطابُ — أعني السامعُ الذي إليه يحيل الغاية أو الهدف من الخطبة.

أما السامعُ فهو بالضرورة مجردُ مشاهدٍ أو قاضٍ. والقاضي إما أن يحكم على الأمور الماضية أو على الأمور المقبلة، فمثلاً العضو في جمعية عمومية هو حاكمٌ (قاضٍ) على الأمور المقبلة، والقاضي يقضي في الأمور الماضية والمشاهد يحكمُ على مهارة الخطيب.

ولهذا كان هناك بالضرورة ثلاثة أنواع من الخطب :

— المشورية والمشاجرية والبرهانية⁽⁵⁾.

اعتماداً على هذه المقامات الثلاثة، وأنواع المخاطبين اقترح أرسطو وسائل الإقناع المناسبة لكل مقام أو نوع من المخاطبين⁽⁶⁾.

في ارتباط الخطابة بالمقامات المحددة ستكون أكثر ارتباطاً بالواقع، إنها تنظرُ فيما هو واقعٌ فعلاً أو محتملٌ بوجه قابل للمشابهة والتمثيل (في المشاورات السياسية خاصة). ومن هنا ربما اقتربت من التاريخ في طابعه الجزئي (في تصور أرسطو)، في حين سيقترِب الشعر (في اعتماده المحاكاة ونظره إلى المحتمل) من الفلسفة التي تهتم بالكليات. «وإنما يختلف المؤرِّخُ والشاعرُ في» أن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه، ومن هنا كان الشعرُ أقرب إلى الفلسفة، وأسمى مرتبةً من التاريخ، لأنَّ الشعرَ أميلُ إلى الكليات، على حين أن التاريخَ أميلُ إلى الجزئيات⁽⁷⁾.

غير أن ما لا يُمكن دفعه هو أن الخطابة تمتد، هي الأخرى، إلى منطقة الاحتمال، وتُفسح للشعر مجالاً، كما تعبرُ أدواتها للفلسفة وتتداخل معها، في منطقة واسعة يكون المخاطبُ فيها كونياً يسمعُ صوتَ العقل أو الحس المشترك أو الحدس. وسيلقي البلاغيون الجدد مزيداً من الضوء على هذه القضية، التي لم يطرحها أرسطو بصورة مباشرة، بل حسمها بأن بدأ كتابه عن الشعر بالحديث عن المحاكاة (الشعر يحاكي أفعال الناس)، وبدأ حديثه عن الخطابة

(5) أرسطو. الخطابة 36—37 ويلاحظ بعضُ الاختلاف في المصطلحات بين ما اعتمدناه سيرا مع الفهم العام لكلام أرسطو وبين ما تبناه عبد الرحمن بدوي سيرا مع الألفاظ، ومع مقترحات الترجمة العربية القديمة.

(6) انظر الخطابة لأرسطو 36 وما بعدها. وانظر كتابنا في بلاغة الخطاب الإنشائي. فقد طبقنا فيه مفهوم المقام الأرسطي على الخطابة العربية.

(7) فن الشعر 64.

الحديث عن التصديقات ووسائل الإقناع والتأثير المحتملة⁽⁸⁾. والشعر يُحاكي، والخطابة تصبب الأفعاء في كل حالة على حدة.

يقول أرسطو في تحديد وظيفة الشاعر ووظيفة الخطيب ما يعني عن أي تعليق :

«عمل اشاعر ليس روية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة»⁽⁹⁾. و«مهمة الخطابة هي البحث في الأمور التي يشاور فيها، والتي ليس لدينا عنها قواعد منظمة، وذلك في حضرة مُستمعين عاخرين عن اتخاذ نظرة في أمر ذي درحات عديدة»⁽¹⁰⁾.

فالشعر يندرج في المقام العام، في حين تلتزم الخطابة بالمقام الخاص... وقد ظل لتصنيف أرسطو سيطرة في لبلاغة العربية الكلاسيكية، وأُعد إليه الاعتبار في لدراسات الحجاجية الحديثة على نحو ما سرى :
وبرغم ترجمة كتاب احصية إلى العربية وفهمه ولاستفادة منه فإن اللاعين لعرب لم يستثمروا تقسيم أرسطو بل نزعوا إلى تصنيف البلاغة حسب موضوعاتها كما نجد عند لعسكري وابن وهب⁽¹¹⁾.

2) عند العرب : بلاغة الخطابة وبلاغة الشعر.

لم يُساو المُحاطب في البلاغة العربية في أفق التفريق بين الشعر والخطابة، تناولاً تطهيراً صرفاً، فيما أعلم بل بقيت الفروق في إضار تعاهري حول احتصاص شعر أو خطابة ببعض المقامات ثم نجد بعد ذلك بعض لفروق الشكلية مثل احتصاص الشعر بابورن⁽¹²⁾
غير أن المتأمل لشأنة البلاغة العربية وتطورها سيلاحظ كيف أن حضور المُخاطب قد أدى إلى كثير من الطواهر التي تُستحق التسجيل وتدعو إلى إعادة قراءة التراث البلاغي العربي

(8) انظر مقدمتي من شعر والخطابة لأرسطو.

(9) من الشعر 64.

(10) خطابه 32

(11) انظر كتاب في بلاغة الخطاب الاقدمي. لمدحر

(12) انظر العسكري الصاعثين 105—106. بما جاء فيه : «ومما يُعرف أيضا من الخطابة وكتابة أنهما محتصتان بأمر الدين والسيطان، وعيهما مدار «دار»، ويس للشعر بهما احتصاص». ولا نُهتَم بحديث الفلاسفة المسلمين في هذا الصدد لأنه لم يستطع الاندماج في المشروع ابلاغي العربي ولم يعال إشكالياته مثل فضيه الإعجاز والبديع، ولا عكف على النص العربي، وإن ناقش الفرق بين الخطابة ولشعر بعق أحيانا (انظر إلهت رويي. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص 179 خاصة)

ومسأله وتفصيله من حديد، إذ سيلاحظ وجود بلاعتين متميزتين ومنكاملتين : بلاغة الخطابة وبلاغة الشعر.

أ) بلاغة الخطابة : البيان

إن نحيل إستراتيجية كتاب البيان والتبيين لمحاظ تكشف بكل وضوح أن هذا الكتاب محاولة لوضع نظرية بلاغة الإقناع، مركزها الحطاب الدعوي الشعوي، وهامشها كل الوسائل الإشارية والرمزية. وأساس الإقناع الخطابي مراعاة أحوال المحاطبين كما سيأتي.

نذا المحاطظ بالحديث عن البيان في معناه اوسع :

«البيان اسم جامع لكل شيء كشف بك قدح المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير» (13). لأن مدار الأمر والعاية لني إليها يجري القائل والسامع إما هو الفهم والإفهام» (14).

ولذلك شملت أنواع الدلالة على المعاني ما هو لفظي، وما ليس لفظيا، لتصير خمسة أشياء : اللفظ والإشارة والنصبة والحط ولعقد (15)، حسب القول المشهور للمحاطظ في ذلك.

ولا نستمر مع المحاطظ غير صفحات في «باب البيان» حتى نحدده نُسجِلُ ويُحمَدُ ويحوقل ثم يقل الكلام إلى ابلاغة وكأنها مرادف لبيد، ثم لا نستمر طويلا حتى نحد كلمة حطيط تراحم كلمة بليغ وتخصصها. «إذا كان الحيفة بليعا والسيد خطيبا...».

ونعرف ابلاغة باعتبارها مراعاة لشروط الحطبة :

«أول ابلاغة إحتماح آلة ابلاغة . وذلك أن يكون لحطيط رابط الحاش ساكن الحوارح قليل اللخط» الح (18). إن هذا وما يتدور من الاهتمام بانصوص الخطابية وأحبار الحطباء يس بوصوح كيف أن العاية القصوى عند المحاطظ هي الخطاب الإقناعي الشعوي وهو إقناع تُقدم فيه العاية (الإقناع) على الوسيلة (اللغة) وتحدد الأولى طبيعة الثانية وشكلها حسب المقامات والأحوال.

من الوقائع القوية الدلالة في كتاب البيان والتبيين صحيفة بشر ابن المعتز «فهي صحيفة تركز على المقام ومراعاة الأحوال، يقول .

(13) نفسه 71/1

(14) نفسه.

(15) ابيان والتبيين 1 76

(16) نفسه 88,1.

(17) نفسه 90/1

(18) البيان والتبيين 92/1

«وامحى ليس يشرف بأن يكون من معاني الحاصة، وكذلك ليس يتضغ بأن يكون من معاني لعامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وحراز المنفعة مع موافقة الحال وما يحب لكل مقام من المقال»⁽¹⁹⁾.

قد كان اقتراح الاهتمام بالمقدم من صرف بشرٍ بديلاً لطريقة اعتيقة في تدريس الخطابة القائمة على تحصيل التخصّص وشرحها، لذلك قال بشر: «إصربوا عما قال صَفح واطووا عنه كشحا» وقال إبراهيم عندما قرئت عليه الصّحيفة «أنا أحوجُ إلى هذا من هؤلاء لفتيان»⁽²⁰⁾. وهؤلاء جميعاً مثل الحاحظ من شيوخ المعتزلة الذين كرسوا جهودهم لتطوير فن الخطبة والمناظرة فاكتشفوا مركزه الأساسي وهو مراعاة الأحوال والمقامات.

بعد أن بلغ الحاحظ بالمقام إلى موقع الصدارة وحكمه في لبلاغة جاعلاً غايتها الإلهام (المتضرّ الإقناع) اصطدم بواقع عصره الذي شاعت فيه عاهات لغوية كثيرة جعلت الإلهام يقضي أحيا كثيرة الخروج عن السبقة العربية، ولذلك يعود مستأنفا الكلام ليحدّ من صعيان المقام على السبقة العربية:

«قال أبو عثمان . والعنابي حين رعم أن كل من أفهمك حاجته فهو بديع لم يعن أن كلّ من أفهم من معاشر المولودين والبنديين قصده ومعناه بالكلام المدحون، المعدون عن جهته، المصروف عن حقه، أنه محكوم له بالبلاغة كيف كان، بعد أن نكون قد فهمنا عنه. ونحن قد فهمنا معنى كلام النبطي الذي قيل له : لم اشتريت هذه الأتيان :

قال : اركبها وتكذّب لي. وقد علما أن معناه كان صحيحاً»⁽²¹⁾.

وبعد أن يعدد الأمثلة الدالة على أن البلاغة لا تتحقق مع مجرد الإلهام، يقول :

«وإنما عنى العنابي إلهامك العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء»⁽²²⁾.
وها نحد شرط الصّحة يسير جنباً إلى جنب مع شرط الإلهام، ثم يأتي شرط لجمال في مرتبة ثالثة، وفي حدود الاعتدال ومراعاة المقادير.

في هذا السياق يلور الجاحظ مفهوم المقدار والاعتدال ماداً خيوطه من فلسفة الاعتدال حول لمنزلة بين لمرلتين، وهي فلسفة ذات بعد فكري وممارسة سياسية. يقول في هذا الصدد .

(19) نفسه 136/1.

(20) نفسه 136/1.

(21) نفسه 161/1.

(22) البيان 162/1.

«ويذكرود الكلام المورون (لايقصد الورن العروضي) ويمدحون به، ويفضلون إصابة المقادير ويمدون الحروخ عن التعديل» (23) والمقدار مفهوم شاس لا يختص به الحصاب : «قال جعفر بن سلمان : ليس طيب الطعام بكثرة الإلفاق وجودة التوابل. وإنما لشأن في إصابة القدر» (24).

بل يعتمد إلى السلوك والحياة الاجتماعية :

«إن الحياة أسم لمقدر من المقدير ما راد على ذلك المقدار فسمه ما أحببت. . والاقتصاد مقدار، فاسحل اسم لما فضل عن ذلك المقدار» (25).

ولقدسفة المقدار والوسط سدد من طبيعة الدين الإسلامي في نظر المحاط الذي يضمن كلامه حديثا سويا دالاً قائلاً : «العي مذموم، والحطل مذموم، ودين له بين المقصّر والغالي» (26).

وهناك إشارات لطيفة عند المحاط تستشي الفن الشعري ولعناء من شرط الاعتدال (27)، ولكن المحاط لا يطر لشعر، ولو فعل ذلك لوجد في شعر معاصريه من الشعراء ما يُمي به مبدأ الإفراط الذي تباه بالنسبة للشعر، أي البديع الذي شمل طائفة أخرى من الناحيتين مثل عند الله بن لمعتر والآمدي. وقبل الانتقال إلى الحديث عن بلاغة الشعر لابد من الإشارة إلى اندلاة الحضرية لبناء نظرية في الإقاع يكون الجمهور لمحابب فيه موضع فهم وتفهم وتفهم، وهي نظرية تأتي في أعقاب عصر الحجاج وزيد وأصراهم، فهي تعبر عن رعة في الانتقال من عصر المفاحرة والمسافرة والسياف إلى عصر الحوار والمناظرة والإقاع والاستماتة الإرادية، وهم يسجيم مع الخلفية المعرفية للمعتزلة فيما يتعلق بالعدل والمسؤولية.

ب) بلاغة الشعر : البديع

لن سطر طويلا بعد البيان واتيس للمحاط (ت 255) حتى نسقي بمؤلف جديد متميز عن الأول في بانه ومراميه، إنه كتاب ابديع بعد الله ابن المعتز (ت 295).

(23) نفسه 227/1.

(24) نفسه.

(25) نفسه 203/1.

(26) البيان 203/1.

(27) نفسه 145/1 وفيه : «وإنما الكرب الذي يحتم على القلوب، وأحد بالأنفاس الباردة الفاترة التي لا هي حارة ولا باردة، وكذلك الشعر الوسط، والعاء الوسط، وإنما أشأن في الخار جد والبارد جدا» المحاط يصح ما إصبعه على جوهر الوظيفة الشعرية وهي الأرواح ومعارقة المتواضع عليه والمعيار لعوبا كان أم اجتماعيا

يس هي كتاب عبد الله ابن المعتز حديث عن اسقدم أو استحضار للمحاطب فأحرى اعتباره مقياساً لم يُتخ من كلام.

«ابديع سم موضوع لسنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدين منهم فأما العماء بالعة ولشعر اقديم فلا يعرفون هذا الاسم (28)».

الملاحظ أن المؤلف قَصَر فنون البديع ها على الشعر برعم حرصه في أول الكتاب على إيراد ما وقع منها في الشر أبصاء، وحين إنتقل إلى الصنف الثاني من الصور سماء محاسن الكلام ولشعر»

وهذا يؤكد إحساسه بأن صور البديع هي صورٌ شعرية أصلاً برغم ما دفعته إليه حاجة اصراع من البحث عنها في الشر وجعل المارق كمياً والواقع أنه نوعي (29)، إذ إن اشعر يحتمل درجات من الحرق والتعقيد تفوق الوظيفة الحطبية :

لقد اقتصر عندُ له على إيراد الصور البديعية ولتمثيل بها دون محاولة لمناقشة احدود بين الحطاب الشعري والحطاب الإقناعي في معالجة هذه الصور، وتبعه في ذلك مجموعة من المؤلفين منهم أسامة بن مُنقذ في كتابه ابديع في نقد الشعر وابن أبي الإصبع في تحرير النخير وابن حجة في حرابة الأدب وغيرهم من أصحاب لبديع والبديعيات.

حتى محاولة تجسس البديع عند السحلمسي كانت على أسس نائية داخلية.

ويمكن أن نوحز اقول هي أن البديع هو نظرية شعرية تعتمدُ المكونات اللوعية للحطاب بقطع البصر عن اسقام وأحوال المحاطبين. وهذا يعني أن الملاعة العربية قد تشعبت منذ شأتها إلى شعبتين

(1) لبيان أو نظرية الإقناع القائمة على المقام، كما تقدم،

(2) والبديع أو نظرية لشعر القائمة على البناء اللغوي دون اهتمام بأحوال لمخاطبين،

وكما أنكر منظروا انخصابة لإعراب والتفعر وعبر ذلك مما يعوق الوظيفة الإبلابية واستهجوا خروج الكلام عن مفتصى الحال، لم يعباً لمبدعون من الشعراء باستعراب لمستغربين وعجز اعاجزين عن إدراك فحوى الحطاب الشعري، فحين قيل لأبي تمام : «ماذا تقول ما لا يفهم ؟». كان جوابه : «ولماذا لا تفهم ما يقال ؟» وسب إلى الفرردق قبله قوله . علي أن أقول، وعليكُم أن تتأولوا». أو ما في معناه.

(28) ابديع 58

(29) ناقشا هذه القصية في كتابا اتحاهاات البنية النصونية في الشعر العربي، فيما يحصر التوازن لصوني خاصة، مشورات دراسات سال 1990.

فبرعم الهيمنة التي فرضتها بلاغة المقام مدعمة من عدة جهات⁽³⁰⁾، فإن حركة البديع طرحت الأسئلة الشعرية التي لم تُطرح في البلاغة العربية إلا مع الحركة الرومانسية، فمفهوم لأدب كمؤسسة يرتبط عند العربيين بهذه الحركة.

وقد ارتبط لتأليف في أساليب وبلاغة لإقناع بالصراع المذهبي والسياسي الذي ساهم فيه لمعتزلة مساهمة متميزة بمحاولتهم تنمية نظرية حوارية تراعي الآخر استمالة وإقناعاً، فيما ارتبط لبديع أو البلاغة الشعرية بالصراع بين القدماء والمحدثين في مجال الابداع اللغوي في الشعر. وإنما طرح المتلقي (وليس المحاطب في الشعر من زاوية مكان الفهم والتأويل، لا من زاوية مراعاة أحواله في محال ضيق ومحدود (المقام الصغير)

حاول بعضُ البلاغيين إدماع البلاغيين فكانت النتيجة تلفيقية أحياناً، كما هو الحال في كتاب «الصاعقتين لأبي هلال العسكري الذي جمع بين حديث المقام الخطابي وما يُحقق به من تحديد لمفهوم البلاغة، وحديث ابن المعتز عن الصور البديعية دون أن يدخل ذلك في سبق نظري. ولذلك تظهر محاولة فداحة بن جعفر أكثر أسسحاماً لاعتمادها التفاعل بين المستويات التركيبية والتداولية، فهناك الأعراض الشعرية وما يباست كل عرض من المعاني وهناك الصور البديعية والبناء العروضي كلٌّ في بوتقة واحدة

ج) الجرجاني من الشعر إلى الخطاب :

انطلق هنا من اعتبار كتاب أسرار البلاغة مُتقدماً على دلائل الإعجاز⁽³¹⁾.

(30) وجدت البلاغة الإقناعية دعماً من عدة جهات منها :
أ) طبيعة الشعر الكلاسيكي ذي الطابع الخطابي الإقناعي المباشر (نظر كتابها في بلاغة الخطاب الإقناعي).

ب) إدهاش الخطابة والمصاحرات بسبب ظروف تكوين الدولة الإسلامية
ج) تأليف الجاحظ لكتاب البيان والبيان الذي بسط ضلالتُه على ابلاغة العربية في جميع عُصوره لأسباب لا يتسع لمجال لشرحها.

د) تأثير كتاب من الخطابة لأرسطو. وقد ترجم إلى العربية وفهم فهم جيداً

(31) اعتماداً على مؤثرات كثيرة منها

أ) كون أسرار البلاغة يحصر البلاغة في اللفظ (الاستعارة والتشبيه)، ثم يُصافُ إليها النظم في الدلائل

ب) الخطاب السحالي الذي يطع لدلائل، لا يعقل أن يعيب في الأسرار بهائياً أو تأخر عن «دلائل 9

ج) إشارته في الدلائل إلى تناول لمحات في مكان آخر، لئلا يكون في نصرة غير الأسرار (لدلائل 53).

د) إسقاطه في قصة الصور الصورية من التأويل إلى ما يشبه «تحرير».

هـ) توسيع المجال لسائر الكناية في الدلائل ولم يكن مفهومها واضحاً في الأسرار

و) نُصح العبارة مصقياً في الدلائل ونحسب الوعظ لحاصر في «الأسرار

أساس الشعرية في الأسرار هو المفارقة، فـ «لن يبعد المدى في ذلك ولا يدق المرعى إلا بما تقدم من تقرير شبه بين الأشياء المختلفة. وإنما الصعنة تستدعي جودة القريحة والحدق الذي يطف وتدف في أن يجمع أعناق المتأفارات المتباينات في رقة، ويفقد بين الأجنيات معاقلة نسب وشبكة» (32) وهذا تطرح قضية العموص فيراه الحرجاني أمراً طبيعياً. ويفرق بين العموص الناتج عن عمق التجربة والمعاناة والعموص الناتج عن اضطراب لصياغة أو القصد إلى التعمية التي لا طائل وراءها، وينتهي إلى أن الناس ليسوا جميعاً مؤهلين لفهم :

«فإنت تعلم، على كل حال، أن هذا الضرب من المعنى كالحجر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزير المحتجب لا يريث وخفه حتى ستأذن عنه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤد به في الوصول إليه، فما كل أحد يفتح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة» (33).

فإذا كنا، مع الجاحظ، نطلق من الحال لبناء الخطاب، فما هو الخطاب عند الحرجاني مبني عن مؤؤل مؤهل، إن الخطاب الشعري ما سابق عن المقام، أو عن مدى كفاءة المؤؤل.

لقد سلكت الحرجاني في طريق الوصول إلى هذه الصياغة لنظرية الغربة الشعرية طريقاً مدروساً قائماً على إقصاء كل المستويات الدب من الاستعارة الصعيفة التوليد الدلالي لمعارق، فرفض الاستعارة غير المفيدة معني راءداً أولاً (لأن إعادتها واحدة مباشرة)، ثم ألحق بها الاستعارة المبدلة، ورب ما سوي ذلك في درجات حسب سقم المفارقة في النوع والجنس وطبيعة العلاقات حسبة وعفوية، بما يعلم من قراءة الكتاب.

ولذلك يندرج كتاب أسرار ابلاغة في هموم سطري نظرية الانزياح السانية الحديثة ذات الطابع الشكلي ويؤد أن برادر التحول بحر الخطاب قد ظهرت مد الشعر الثاني من الأسرار وخاصة في حديثه عن المحاز العقدي وما يتصل به من قصايا، ففي هذا القسم بدأت تظهر مفاهيم خطافية بل يصح المؤلف على أنه يعتمد كلام «العارفين» ب «عدم الخطابة ونقد الشعر» (34) كما يتحدث عن «طريقة أهل الخطابة ونقد الشعر» (35) بعد أن وعد في أول الكتاب بالحديث عن التشبيه من زاوية «من يتكلم على اشعر» (36) فقط. فريادة على ما تدل

(32) أسرار البلاغة 127.

(33) أسرار البلاغة 120—121.

(34) ص 346.

(35) ص 348.

(36) نفسه 70.

عنه هذه العدراب من وعي بوجود طريقتين للكلام. حسب الجنس الأدبي شعراً وبشراً، تدل أيضاً على بدرجة من الحديث من رابطة شعرية إلى إدخال مفاهيم الخطابه عبر النظم الذي هو مراعاة معاني الحور حسب المقاصد. نكتفي هنا باقتطاف نص دال من دلائل الأعجاز :

«وإذ قد عرفت أن مدار أمر انتظم علي معاني النحو وعنى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها... ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هي على الإصلاق ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض» (37).

وبهذا وضع الجرجاني أساس بلاغة المقاصد وهي بلاغة التحاطب التي سيعطيها لسكاكي صياغة نهائية تجعل عدم المعاني مركز لها.

يتحكم في «البيان» (38) ويُقضي «البديع» (39) إلى الهاشمي، يقول في تحديد ذلك .

«لا يحفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام الشكر يُبين مقام الشكابة، ومقام لتهنئة يُبين مقام التعزية، وكذا مقام الكلام ابتداءً يُبين مقام الكلام بقاءً على الاستحبار أو الإنكار... وكذا مقام الكلام مع الذكي يعاير مقام الكلام مع العبي، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر» (40).

برغم الصياغة اللسانية النحوية التي اعتمدها المؤلف حيث يبدو الحوار بين التراكيب ومقاصد المتكلمين فإن هذه المقاصد إما تحدد بالتفاعل مع الطرف الآخر، ومن هنا تصنيف الحبر إلى ابتدائي (يلقى إلى من هو خالي لدس)، وطلبي (يلقى إلى متحير)، وإنكاري (يلقى إلى مخالف مُنكر) (41).

لقد رفضنا في مناسبات كثيرة إعماد الصياغة السكاكية للبلاغة العربية لأنها تنحّي العناصر الشعرية العربية، أو نجعلها تابعة لتوظيفه التواصلية، أي مجرد حلية للمعنى بعد توفر وضوح الدلالة ومطابقة المقاصد، غير أن هذا لا يُسبب صسعة الشعر العربي القديم والشعر الكلاسيكي

(37) دلائل الإعجاز 69. أنظر كيف مير هنا بين ما سميته مقاماً، وهو المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ولسياق وهو «موقع بعضها من بعض» وبهذا الأول منها أي المقام.

(38) يقول : «عم لبيان شعبة من علم المعاني لا تفصل عنه إلا بزيادة اعتبار» (مصباح العلوم 162).

(39) خصص القسم الثالث من كتاب لمفتاح للمعاني والبيان ودليله بالحديث عن البديع الذي اعتبره حبة «فلا عيباً» يقول «أن يشير إلى الأعرف منها» (ص 422).

(40) المفتاح 163.

(41) نفسه 170-171.

بصفة عامة، فهو ذو طبيعة خطابية⁽⁴²⁾. هي كثير من أعراضه خاصة شعر المدح والمصراع السياسي والاجتماعي، وهو الذي كان مهيمنا حتى نهاية لقرن الأول الهجري حين بدأت حركة ابداع نظرخ أسئلهما الحاصة، كما تقدم.

II — المقام في البلاغة الجديدة

يتسع مفهوم البلاغة لجديدة ويضيق حسب راوية النظر، غير أن ما لا يثور حوله خلاف هو أنها امتداد للاستمرارية الأسطوية وإعادة استثمار لاجتهادات لبلاغيين القدماء في توسيع مفهوم البلاغة وربطها بعلوم محتملة كالفلسفة وعلم النفس والاجتماع والنحو... الخ).

نهتم فيما يحصر المقام بالتيارين الكبيرين في البلاغة الجديدة، وهما تيار نظرية الحجاج، وتيار البلاغة العامة هناك قسم مشترك بين نظرية لحجاج والبلاغة العامة يمثل في اهتمامهما بالجنب الإقناعي، فنظرية الإقناع تُنميه وتوسعه وتطورُه لتدمجه في هموم البحث التداولي الحديث، والبلاغة العامة تسترجعه بعد أن ضاع منها في ظروف تاريخية غير مواتية لتطوير نظرية بلاعية. وهي حين تعي صياعته إلى جنب الصور البلاعية النصية تتحول — أو تطمح إلى التحول — إلى نظرية سمائية ذات بُعد بصي وتُعد تدابري ودلالي. نضجُ نصب أعيننا في هذا السياق شارل بيرمان⁽⁴³⁾ باعتباره رائداً وأستاذاً في نظرية الإقناع، وهريش بُيت وكبدي فاركا لتتبار الثاني⁽⁴⁴⁾.

أ) نظرية الحجاج

يحدد بيرلمان ظروف التفاهة مع البلاغة الأسطوية في مقدمة كتابه «إمبراطورية البلاغة». لقد كان يبحث مع زميل له هو أولبريشت تليككا عن مطلق لمقيم «فقادهما عمل مُضني إلى

(42) يقول كبدي فاركا متحدثاً عن المقامات في الأجاس الخطابية والأدبية «ويبدو . أن ليس هناك أدب أكثر مقامية من الأدب الكلاسيكي فالأديب كان يعرف جمهوره، ويقبل معايير. إن الأمر يتعلق بالنسبة إليه بأن يُعلم ويُمنع حسب قوانين لمجتمع». (ترجمة محمد العمري العدد الرابع من مجلة دراسات أدبية ولسانية ص: 127)

(43) من مؤلفاته المهمة هي هذا الصدد: إمبراطورية ابلاغة (L'Empire Rhétorique) يبحث في الحجاج (Traté de l'argumentation) والأخير بالاشتراك مع أولبريشت تليككا OLBRECHTS Tyleca.

(44) نحيل على دراسة هريش بليت المعنوية. البلاغة والأنسوية ترجمة د محمد العمري ط بالدارالبيضاء سنة 1989. وعلى كتاب كبدي فاركا Phétorique et littérature وقد ترجم د. محمد العمري جانباً مما يتعلق بالمقام منه بشر في العدد 5 من مجلة دراسات أدبية تحت عنوان «المقام في الأجاس الخطابية والأجاس الأدبية»

نتائج غير متوقعة بناتاً»، وهي عدم وجود منطق خاص للقيم من جهة «وأن ما كانا يبحثان فيه كان القول قد فصل فيه في علم شديد القدم منسي حالياً أو مستهجن أي بلاغة من الاقتناع عند القدماء» (45).

الأسئلة التي طرحها المؤلف بعد ذلك منها ما هو قديم مثل العلاقة بين لمخاطب في المسسفة و لعلم والمخاطب في الحجاج، ومما ما طرحته الحضارة الحديثة مثل تداحل المستمعين شتى وسائل الاتصال والنقل الإذاعي والتلفزي، وحتى في الأسئلة القديمة يبقى الطرح ولما لجة وزاوية النظر متميزة عن طرح القدماء. ليس كل من يستمع إلى الخطيب مخاطباً، مثل رجل الأمر داخل القاعة والتقنيون مثلاً.

حتى حين يوجه الكلام إلى جهة معينة فإن ذلك لا يعني أنها مخاطبة، أو أنها مخاطبة الوحيدة كما هو الشأن في توجيه الخطاب إلى رئيس الجلسة عادة. إن الذي يحسم الأمر هو القصد، قصد الخطيب.

فالمخاطبون «هم مجموع الناس الذين يهدف الخطيب إلى التأثير فيهم باحتجاجه» (46). وهكذا يمكن أن يتسع مجال مخاطبين المحتملين ابتداءً من الخطيب نفسه — حين يحاول إقناع نفسه بقضية ما — إلى الناس جميعاً حيثما كانوا، وقد عثرت مخاطبة الذات والاستماع إليها عند بعض الملاسفة طريقاً إلى الحقيقة (باسكل ديكرات) (47).

على أن ما يميز الخطاب الفلسفي هو أنه يفترض مخاطباً كونياً، ولذلك يلجأ إلى المحس لمشترح والحدس أو الوضع (48) والبهدة.

في حين أن الخطاب العمي أكثر تخصيصاً لافتراض مجموعة من المبادئ والمسلّمات بين المختصين في حقل من الحقول لا يجوز تحديها أو حتى التذكير بها. وحسب الجمهور المخاطب يفرق بين إقناع والاقتناع (49) باعتبار الأول صفة للخطاب الموجه إلى مخاطبين محددين، والثاني صفة للخطاب الموجه إلى مخاطب كوني. أي عرض الحجاج هو الإقناع في حين أن الفلسفة تطبّق الاقتناع (الداتي).

ويم يعرض ليرلمان للخطاب الشعري وجمهوره الواقع و المحتمل، وإن كان من المحتمل أن يكون قد فكر فيه حين تحديده لسلم وظائيف الحجاج وهي:

(45) Perlman (Ch). Empire Rhétorique p. 9

(46) Empire Rhétorique p. 27

(47) نفسه

(48) منه 31

(49) تمييزاً بين (Persuader) و (Convaincre) إذ لم نجد مقابلاً مرصياً للثانية يميزها عن الأولى.

(1) الإقْدَعُ العُكْرِيُّ، لحاصل،

(2) الإْعْدَادُ لِفُؤُلِ أَطْرُوحَةَ مَاءٍ،

(3) الدَفْعُ إِلَى الْفَعْلِ⁽⁵⁰⁾

خاصة حين اعتبر الجنس الاحتفالي أدخل في مجال الحجاج مُستشهداً بمقام التأنيس، وهو أدبي يُمكن أن يكون شعراً، في الإعداد للعمل⁽⁵¹⁾.

غير أن هذا يترك السؤال التالي مُعلقاً : إلى من يتوجه الشاعرُ والشاعر الحديثُ على وجه التحديد ؟

ب) البلاغة العامة.

تشير هذه التسمية إلى إسترجاع البُعد التداولي المقامي للبلاغة، فهي ثروة على بلاغة مُحْتَنَزة، أي (restreinte) كما أسماها جيرار جيت⁽⁵²⁾ البلاغة المحتزنة هي بلاغة الصور البديعية⁽⁵³⁾ إنها شبيهة بالتأليف في البديع، استقدم ذكره.

يُحسُّ رواد البلاغة العامة بنشوة لأنهم يحدون في البلاغة جميع العناصر التي يمكن أن يملؤوا بها احطاطة السميائية الحديثة في مكوناتها الكُبرى : التركيب والتداول والدلالة. كما فعل هريش بليت في «البلاغة والأمْلُوية».

كما يجتهدون أحياناً في تأويل عناصر المقام الخطابي لإيجاد مقامات أدبية موازية لمقامات الخطبية على نحو ما فعل كبدي فارك الذي يقتطف فقرة دالة من حديثه عن دور المقام في الأجناس الخطابية (المضائي والاستشاري والاحتفالي) والأدبية (العائلي والمسرحي والملحمي)

«إن الأحاس الخطابية الثلاثة تمثل مقامات اجتماعية، أي أنها تُحدّد بالنظر إلى مقاييس خارجية بالنسبة للخطاب، في حين أن الأحاس لأدبية تتميز في المقام الأول إعمالاً على مقاييس داخلية. إن المخاطبين يحددون اختياراً حس من أجناس الخطابة، بينما تحدّد الذات اختيار الجنس الأدبي»⁽⁵⁴⁾.

(50) Empire rhétorique p. 26.

(51) نفسه

(52) جيرار جيت Figure III Gérard Genette

(53) لاحظ معارفة بين ما وقع في بلاغة العربية من تعيب المقام وتقديم علم المعاني في الصيغة النهائية التي مرصها السكاكي، وما وقع في البلاغة العربية من تغيب علم المعاني أي البعد التداولي والاقتصار على الصور البديعية، أي الجانب الشكلي.

(54) «المقام في لأحاس الخطابية. « ص : 127.

ويتهى الباحث إلى أن الفرق بين لمقام الحصابي والمقام الأدبي فرق بالدرجة فقط. «إنَّ لأديب، شأنه في ذلك شأن الخطيب، يوجه إلى أحد ما»⁽⁵⁵⁾ وهذا يقتضي صياغة مفهوم للمقام الأدبي «فالخطيب يهدف بخطابه إلى التدخل مباشرة في الواقع الاجتماعي، مخصّبة يُكوّن جزءاً من الواقع في حين أن الكاتب يُدعّ بتأجلاً، ولا يتدخل في الواقع إلا بشكل غير مباشر»⁽⁵⁶⁾.

وبقصر اسطر عن المقام الداخلي المنحقق في مود السرد والمسرح (مقام العلاقة بين الناس داخل البناء الأدبي) فإن المقام الأدبي الخارجي (أي العلاقة بين الإنتاج ومتلقه) مُشابهة للمقام الخطابي، وهذا ما يسمح بدراسة التشابهات. ويستند فركاً إلى من سيفه من البلاغيين يُطلق الحكم شمولية المقامات الخطابية وكفايتها في دراسة الخطاب. يقول «وحسب الدراسات (التي تناولت البلاغة) فإن الأحاسس الخطابية الثلاثة تمثل المقامات الثلاثة الممكنة، بل المقامات الوحيدة الممكنة في الخطاب، أي في التواصل الشعري الدائر بين الخطيب والمستمع»⁽⁵⁷⁾.

ذهب هنريش بلس بهذه القناعة إلى أقصى حدودها، فألحق الأغراض الشعرية بالمقامات الحصابية. ألحق بالجنس القضائي درام اسبق الاجتماعي والهجاء والتقريض. وألحق بالجنس الاستشاري النصّ لإشهارياً ولشعر التعيمي، والحرافة والموعظة، وألحق بالجنس الاحتفالي المدح والهجاء وأدت المساب وقصائد الأعراس والتأبين والكتابة على القبور⁽⁵⁸⁾. منبهاً إلى التداخل الممكن حين التعميم بين هذه المقامات. يطلو هنريش بيت إلى هذه الاقتراحات من استعراض مقصديات البلاغة القديمة وطابعها التداولي حت يتهي إلى أن «البلاغة المعيارية يمكن أن تصبح بلاغة وصفية، بل أيضا بلاغة تاريخية وتأويلية تعكس بصورة نقدية وصحية نقّي الشارح (للص). إنها مؤهله في هذه الحالة، لتكوين أسس «نظرية تداولية للص»⁽⁵⁹⁾.

بل يرى أن «بوسع التداولية النصية أن تأخذ من حديد، مفهوم المقام النصي، والوظائف التي تحدد المقامات وتدمج ذلك كله في نموذج نصي وطفي»⁽⁶⁰⁾.

(55) نفسه.

(56) نفسه 128.

(57) نفسه.

(58) البلاغة والأسلوبية 19-20.

(59) نفسه 19.

(60) نفسه 21، أطر بقية كلامه هاك وما يؤطره من إحتياطات

يعبرُ عمل هريش بليت خطة شاملة لاستيعاب البلاغة القديمة في إطار سمائي حديث ؛ فبالإضافة إلى إدراج قوائم مصطلحية وسعة في الحظاظاة التركيبية لحديثة حاول توسيع مفهوم المقام، في إطار الحديث عن المقاصد، وإعطائه قدراً كبيراً من المرونة وإلحرثية.

وبذلك تعتبر خطته تركيباً شاملاً لمحاولات بلاغية كثيرة مبقه. وقد يسهل هذه القراءات لحديثة للبلاغة لقديمة إمكانية توظيف الكثير من جهود البلاغيين بعد هضمها حتى بالنسبة للباحثين السمائيين الذين لا يحبذون على مرجعية بلاغية صراحة

والبلاغة العربية بنسبها في المجال التداولي سواء ما تعلق منه بالدراسات الخطابية الإقصائية، أو بالدراسات المتصلة بالص القرآني حديثة بأن تكون موضوعاً لدراسة والتأويل برؤية تحليلية في ضوء امصاح الحديثة، وذلك قبل طرح الأسئلة التقويمية أو لحديث عن التجاوز.

المراجع

— أ —

(1) أرسطو :

أ) الخطابة. ترجمة عبد الرحمن بدوي. ط 2. بغداد 1986.

ب) في الشعر. ترجمة شكري عياد. القاهرة 1968.

(2) الجاحظ :

البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هرون. دار الفكر.

(3) الجرجاني عبد القاهر :

أ) أسرار البلاغة. دار المعرفة. بيروت.

ب) دلائل الإعجاز. دار المعرفة. بيروت.

- (4) الروبي ألفت كمال.
طرية الشعر عند الملاسفة المسلمين. دار التنوير بسان 1983
- (5) السكاكي .
مفتاح العلوم. ضبط نعيم زرزور. دار الكتب العلمية. بيروت.
- (6) طه عبد الرحمن :
في أصول الحوار وتجديد علم الكلام. المؤسسة الحديثة للشر الدارالبیضاء. 1987.
- (7) ابن المعتز :
كتاب البديع. تحقيق وتقديم كراتشوفسكي. لندن. 1935.
- (8) العسكري أبو هلال :
كتاب الصنائع. الكتابة والشعر. تحقيق معبد قمبحة دار لكب العربية بيروت.
- (9) العمري محمد :
في بلاغة الخطاب لإقناعي. دار الثقافة. الدارالبیضاء 1986.
- (10) فاركا كيدي :
«المقام في الأجناس الخطابية والأجناس الأدبية» ترجمة محمد العمري. مجلة دراسات أدبية ولسانية (ع.4) ص 126—128. 1986 من كتبه Rhétorique et littérature.
- (11) محمد مفتاح :
دينامية النص بيروت 1988.
- (12) هنريش بليت .
ابلاغة والأسلوبية. ترجمة محمد العمري. منشورات مجلة دراسات سميائية. فاس 1989.
- (13) ابن وهب :
البرهان في وجوه البيان. تحقيق حفي محمد شرف. مكتبة الشباب. القاهرة.

— ب —

- 14) **ARMENGAUD (Françoise)**
La pragmatique. Que sais je ?, P.U.F. Paris 1985
- 15) **BELLENGER (Lionel)**
La Persuasion. Que sais-je ? P.U.F. Paris 1985.
- 16) **GERARD (Gennette)**
Figure III. Coll. Poétique. Ed. du Seuil. Paris 1972.
- 17) **DUCROT Oswald/Tzvetan Todorov**
Dictionnaire Encyclopédique des sciences du Langage. Coll. Points. Paris 1972.
- 18) **HAVET (ERNEST)**
La Rhétorique d'Aristote. VRIN REPRISE Paris 1983.
- 19) **OLERON (PIERRE)**
L'Argumentation. Que sais-je ? P.U.F. Paris 1983.
- 20) **PERLMAN (CH)**
L'Empire Rhétorique, Rhétorique et Argumentation L.brairie Philosophique. J. VRIN. Paris 1977.
- 21) **PERLMAN (CH) et OLBRECHTS TYLECA**
Traité de l'Argumentation. Bruxelles 3ème éd. 1976.
- 22) **VARGA (KIBEDI)**
Rhétorique et Littérature. Didier Paris 1970.



فليب هامون

سميولوجية الشخصيات
الروائية

صدر هذا الكتاب باللغة العربية بترجمة الأستاذ
سعيد بكراد عن دار الكلام. الرباط 1990.

شعرية العدول وفلسفة النحو

بفهم .

أحمد يوسف

أستاذ بجامعة وهران

إن النحاة العرب لقد ائتمروا حريصين كل الحرص على حفظ سلامة اللغة، وأصلح الكلام، فدأبوا في اجتهاداتهم على وضع قواعد عامة للعربية، استناداً إلى الاستقراء، والجمع، والتدوين والسماع، والقياس، وما شاكل ذلك. ووصفوا كل ظاهرة لغوية لا تخضع للنسب شذوذاً، أو لغة من لغات العرب، ثم ضبطوا منهجية دراسة المادة المعوية صبغاً دقيقاً، فصصوها إلى ما هو مدون وما هو شفوي، واعتمدوا في ذلك على مصدر القرآن الكريم وشعر العرب وفصحائهم وبدرجة أقل لغة الحديث النبوي الشريف لأسباب معلومة، وبعدها الترموز بتحديد رماب السماع اللغوي وجغرافيته، وانتهوا إلى الرواية من حيث كثرتها وتعددتها وقتتها، ولم يشترطوا معرفة أصحاب الشواهد المحمولين، كما هو الشأن بالنسبة للأسناد في علم الحديث، كل هذه لجهود كانت بعرض وضع المعيار أو درجة الصفر لصبط مثالية الأداء اللغوي.

لقد دأب علماء اللغة على وضع معالم لفلسفة النحو وأصوله، وانكسروا على استبطاء مباحث للقياس النحوي والاستدلال الذهني عن طريق السير والتقسيم، والاستدلال بالأولى، ومراعاة الطير والاستحسان والاجماع، واستصحاب الحال، والقول بالموجب، ومما هو واضح أن مرجعية الأساس الابدستيمي لـ «شريعة النحو» هو أصول لمطلق، وأصول الفقه. وانتمت هذه المرجعية مناقشات ثرية حول بعض المشكلات اللغوية في ملكة اللسان العربي مثل قضية الإعراب التي أنكرها بعضهم مثل قطرب من القدماء وإبراهيم أيس من المحدثين، فهي ظاهرة فونولوجية أكثر منها تركيبية ولاسيما في أدبيات الثقافة الشفوية، لأن اسمع — كما يقول ابن خلدون : «أبو الملكات اللسانية»⁽¹⁾ وكذلك فيما يتعلق بطريقة العامل وثورة ابن مضاء

(1) المقدمة 1/1056 — 1057 — ط : 2 — 1979، مكتبة المدرسة ودار الكتاب الببائي بيروت.
* ان ابن خالويه هو الآخر لا يؤمن بقياس اللغة اذ يقول : «والدليل على أن اللغة لا تقاس، وإنما تؤحد =

الأندلسي عليها التي أعجب بها بعض المعاصرين من أمثال : أبيس فريحة، وإبراهيم مصطفى، ومحمد الكسار وأمين الخولي.

الانحراف ونشأة علم النحو

يعلن أبو القاسم الزجاجي (ت : 337هـ) نشأة علم النحو، بأنها كانت تهدف إلى مقاومة الانحراف أو ما أطلق عليه النحاة اللحن لأنه يحرف غير إرادي، ولا يسهم في خلق جماليات لغوية أو أدبية جديدة. بل هو فساد في النظام التواصل بين البث والمتلقي، وأريدك العبارة التي هي «فعل لساني ناشئ عن القصد بإفادة لكلام»⁽²⁾ وإن سأل سائل فقال : «ما لسبب في تسمية هذا النحو من العلم نحو، ولم حكم به ؟».

فيل له . السبب في ذلك ما حكى عن أبي الأسود الدؤلي أنه لما سمع كلام المولدين بالبصرة من أبناء العرب، أنكر ما يأتون به من اللحن لمشاهدتهم الحاضرة وأبناء العجم، وأن إية له قالت له ذات يوم : يا به ما أشد الحر (بضم الدال وكسر الراء)، فقال لها : الرضاء في الهاجرة يابسة، أو كلام نحو هذا، لأن في الرواية اختلافا، فقالت له لم أسألك عن هذا، وإنما تعجبت من شدة الحر، فقال لها : فقولني إذا، ما أشد الحر (بفتح الدال والراء). ثم قال إنا له، فسدت ألسنة أولادنا، وهم أن يضع كتابا يجمع فيه أصول العربية، فمنعه من ذلك بهاد، وقال : لا يؤمن أن يتكل الناس عليه، ويتركوا اللغة وأحد الفصاحة من أفواه العرب، إلى أن فسدت اللحن وكثر وقبح فأمره أن يفعل ما كان نهاه عنه. فوضع كتابا فيه جمع العربية، ثم قال لهم : انحو هذا النحو أي اقصدوه، والنحو القصد⁽³⁾.

ويمكن أن نصنف النحو العربي في الاتجاه الثاني للفكر الفلسفي اللساني الذي رصده

= سماع قولهم : الله منعال من تعالى، ولا يقال مبارك من (تبارك) ص 201، ولكنه يعيل إلى القراءة المعيارية عندما يتعلق الأمر بشرية الخطاب الأدبي وخرقه للمعط التركيبي : «أن من العرب من يجري الفعل المعتل مجرى الصحيح فيقول : لم يأتي زيد» وأنشد .

ألم يأتيك ولأبناء تسمي بما لاقت بون بي بهاد

والاختيار في مثل هذا حذف لجزء، لأن دخول الجازم على الأفعال يحدد الحركات الدالة على الرفع إذا وجدها، فإن عسها يحدد لحروف التي تولدت منها الحركات، لأنها قامت مقامها، ودلت على ما كانت الحركات تدل عليه، ويستثنى من ذلك عطف الخطاب الشعري وإنما يجوز إثباتها مع انحراف في ضرورة الشعر. (ص 198 — 199 من كتاب الحجاة في القراءات السبع، تحقيق د. عبد المعان سالم مكرم دار الشروق ط : 3، 1979.

(2) نفسه 1056/1.

(3) أبو القاسم الزجاجي : لإصلاح في علم النحو ص 89 تحقيق : مرن المبارك. دار العائس بيروت ط : 4 1982.

كل من مباحثين باختين وفولوشيف، لأن أصول القاعدة الشعرية لا تقبل الاختراق والانحراف وإذا حصل ذلك كان شادا والشاد لا يقاس عنه، أو لحنا يسعى تقويمه وتصويبه، فلا مجال لنظرية الاستعمال التي راهت عليها السبائات المعاصرة، وقدمتها بديلا حذريا للمصيح الفيلولوجي والحو العربي، والحو المقدن في اللغات الأوروبية، وهذه بعض من مبادئها :

(1) اللسان نظام ثابت، وغير متحرك لأشكال لسانية خاضعة لمعيار حاسم يتسببه الوعي الفردي كما هو،

(2) ان قوانين اللسان في جوهرها، قوانين لسانية من نوع خاص تقيم روابط الدلائل اللسانية داخل النظام المعلق، وتكون هذه القوانين موضوعية بالنسبة لكل وعي داني(4).

ان فكرة الأصل في الحطاب الحوي لا تحو من اضطرب في مقابل فكرة الاستعمال وأضحى كل تعبير لا يراعي لأصول يعد خرقا لقوانين المطلقة، التي تستند إليها لظاهرة اللغوية، وتتحكم فيها الطرائق والمعايير والمواعد إلى غير ذلك، وعلى الرغم من ذلك فإن طرخها الفلسفي يشوبه كثير من ليس

لهذا تقول مى إلياس : «ولمّا كان الغالب على ما يعتبر أصولا، أنها صور محدودة قد تخرج عنها بعض الأنواع التي تشتمل عليها في الأصل لعل طارئة، ولا توجد هذه الأصول إلا في صورها التطبيقية بما بطراً عليها في التطبيق من أحكام العلل، فإن ثمة أشياء اعتبروها أصولا مهجورة، وربما كان ما سموه مهجورا ذا حقيقة تاريخية، أي من المحتمل أن يكون قد جاء عليه حين من الدهر كان فيه مستعملا، ثم آل مع قراض الزمن، وتعا قانون الحو إلى الحجة في التطور إلى أن عدل عن صورته الأولى إلى صورة جديدة ربما هجروها إلى الأولى في بعض الأحوال كدحول لام الأمر على مضارع المخاطب، فإن بعض الحوين يعتبرون لتعمل أصلا لـ «افعل» ويعبرون عن (لتفعل) بأنه أصل مهجور فإذا ما اضطرب إليه شاعر فإن به أن يعاوده، ويسندلون على ذلك، بأن ما جاء منه إنما جاء في لشعر خاصة، وفي شذوذ من الكلام»(5). في هذا التحليل إشارة إلى العذول الذي يتصل بالتحول في اسية التركيبية والسية المورفولوجية، ولكي نعطي مفهوما علميا للعذول في التركيب والصرف يسغي أن تضطلع دراسات بالبحث في أركيولوجية المادة اللغوية، ونقوم بحفريات في ثارها الدارسة والمتقية، وهذا يتطلب جهدا حماغيا مضيا وصعبا لقراءة الطلل اللغوي قراءة التروبولوجية.

(4) يظن عبد السلام المسدي : السبائات من خلال النصوص ص : 10. دار التوسمة للنشر ط 1

1984

(5) القياس في النحو ص 40 ديوان المطبوعات الجمعية الجزائرية ط : 1. 1985

المعيار والاستعمال

أصبح الأدء للغوي يتراوح بين جاذبية المعيار ولاستجابة للاستعمال. ولكن اللسانيات المعاصرة قد هزت مرجعية الخطاب النحوي، وأعادت النظر في فلسفته وأصوله، لقد كان «لمعيار — وهو قانون أو القاعدة أو السن أو اسط — هو سيد الاستعمال، له عليه حق لطاعة، فإن لم يمثل منه عليه حق الرجوع، فلاستعمال تابع، والمعيار متبوع، والمعيار مستقر، والاستعمال محمول حملاً على الاستقرار، فإن انجذب إلى لدول عدّ ذلك احرفاً يأذن بفساد اللغة»⁽⁶⁾ فلم يعد للمعيار سلطة على الاستعمال، ذلك لأنه في نشأته كان يستند إلى الأداء النحوي، وأصبح عدم النحو مؤسسة تقمع تطور اللغة. وتكبح نشاطها تحت صغط قانون ما يجب أن يكون يسماً تتأسس اللسانيات على ما هو كائن. فالنحو كن «كايح لجموح التفاعل بين المؤسسة اللغوية، وباموس الرمس الطبيعي، فحافظ تنظيم اللغة في تاريخ الحضارة العربية هو عقائدي حصاري، فكان النحو في أصل نشأته امتثالاً دينياً مذهبياً أكثر مما كان تطلعاً من تطلعات الفكر نحو عقيدة الحدث اللساني»⁽⁷⁾ وأما اللسانيات فلهيها «تقر للاستعمال بحق مراعاة المعيار، وذلك (لنحو) يقبض على أنعاسه تحت وطأة المعيار الذي هو في أصله وليد الاستعمال»⁽⁸⁾

ومن هذا لقييل نحيل إلى تدث المساحلات التاريخية بين النحاة والشعراء أي بين لمعيار ولاستعمال ويذكر بعض الروايات الشهيرة التي تؤرخ للصراع بين الفرزدق وعبد الله بن اسحاق الحضرمي النحوي الذي خطأه في قوله :

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع من المال الا مسحاً أو مجلف

فقال ابن أبي اسحاق : على أي شيء رفعت مجلفاً قال : على ما يسوؤك⁽⁹⁾. وكان الفرزدق يرى أن الشعر استعمال له سلطة على المعيار «نحن نقول وأنتم تخرجون»، ولم يكن النحاة على درجة واحدة من انتشدد والتعصب للمعيار، فقد جوروا بعض الانتهاكات السطية في الشعر، وأطلقوا عليها الضرورة الشعرية، ومما يجوز عندهم «حذف الإعراب إذا احتاج إلى ذلك (الشاعر). وهذا لا يكاد يحور عند أكثرهم في كلام ولا شعر، وأشد من أحازه (مرؤ القيس) :

فاليوم أشرب غير مستحقب اثما من الله ولا واعل

(6) عبد السلام المسدي : اللسانيات وأسسها المعرفية ص 37، الدر التوسية للنشر، تونس.

(7) منه : ص 41

(8) منه . ص 41.

(9) امرؤ القيس : الموشح ص 161 وابن الأباري : برمة الانباء 24

فحذف الإعراب «أشربت» (وذلك بتسكين باء أشرب في البيت الشعري) وهو فعل مستقل حقه أن يكون مرفوعاً (10).

الضرورة الشعرية واختراق المعيار

ان سلطة المعيار لم تقف عائقاً أمام لغة الابداع، بل أهرزت ظاهرة عنف الحطاب الشعري وثورته على ما أسماه النحاة بالأصول، وإذا ما تأملنا التفكير اللغوي القديم حول مسألة الضرورة الشعرية، فإننا نستخلص أن فلسفة النحاة وحدت صعوبات جمّة في محاولاتها لإيجاد اطراد بين لغة التعمين ولغة التضمين، ولما استعصى عليها الأمر، حاولت أن تفسر الظاهرة، وتجتهد في تأمل انحرافات الحطاب الشعري عن المعيار والأصل، ولم تقبل ذلك الا في الشعر، لأنه يجوز فيه ما لا يجوز في الكلام وان كان ابن فارس لم يعترف بانحراف لغة الشعر، وعدها ضرباً من الخطأ، لأن الله لم يخلق الشعراء معصومين من الزلل فقال : «لا معنى لقول من يقول : ان للشاعر عند الضرورة أن يأتي في شعره بما لا يحوز، ولا معنى لقول من قال :

ألم يأتيك والاباء تمي

وهذا وان صح، وما أشبه من قوله :

لما جف اخوانه مصعبا

وقوله :

قفا عد — مما تعرفان — ربوع

فكله غلط وخطأ، وما جعل الله الشعراء معصومين، يوفون احطط والغلط، فما صح من شعرهم مقبول، وما أبته العربية وأصولها فمردود» (11)، وحتى القراز القيرواني لما ألف كتابه «ما يحوز للشاعر في الضرورة» قال : هذا الكتاب أذكر فيه — إن شاء الله — ما يجوز للشاعر عند الضرورة من الريادة والنقصان، والاتساع في سائر المعاني من التقديم والتأخير، والقلب والابدال، وما يتصل بذلك من الحجاج، ونيس ما يمر من معانيه، فأردّه إلى أصوله، وأقيسه على نظائره» (12) ولم تكن علة الضرائر سوى «الرد إلى الأصل» (13) في تصور بعض النحويين لأن

(10) أبو عبد الله القراز القيرواني ما يحوز للشاعر في الضرورة ص 104، 105 تحقيق المسجي الكمي. الدار التونسية للنشر 1971

(11) ابن فارس . الصحاحي ص 231.

(12) أبو عبد الله القراز القيرواني : ما يحوز للشاعر في الضرورة ص 23.

(13) السيوطي : الاشياء والنظائر 225/1

«الضرورة لا تجور اللحن»⁽¹⁴⁾ وإنما ترد «الأشياء إلى أصولها»⁽¹⁵⁾.

وهكذا يقر عطاء النحو بأن السمة التركيبية المستعملة في المادة اللغوية انحراف عن الأصل، وأن الخطاب الشعري بعد التركيب إلى بسمة المورفولوجية لأصلية، بعدما يصرف الشاعر ما لا ينصرف، فإن الأصل في الأشياء أن تصرف، يقول المبرد : «إذا صضر شاعر جار أن يرد مبيد وجميع بابه إلى الأصل، فنقول : مبيوع، كما قل علقمة بن عبدة :

حتى تذكر بصات وهيجه يوم الرداد عليه الدخن مقيوم
وأنشد أبو عمرو بن العلاء :

وكأنها تفاحة مصيوبة

وقال آخر :

سئت قومك يزعموك سيداً وإحال أنك سيد مقيون
فأما لواؤ، فإن ذلك لا يحوز فيها⁽¹⁶⁾.

لكن سيويه كان أكثر تفهما بطبيعة اللغة الشعرية، حتى عد ابن فارس تأويلاته في هذا الباب خطأ وتمحلاً. ويحذر بالذكر أن سيويه قد أفرد باباً، لهذه الظاهرة، وعونه «بما يحمل الشعر». ومهما يكن من اختلاف ما ابن جني كان أقرب إلى معالجة جمالية الانزياح وعنف الخطاب لشعري، ونجده يستعمل كلمات : «الانحراف، الأصول، العنف، الضرورة، السعة، فيقول : «متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانحراف لأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وإن دل من وجه على جوره، وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤدب بصيانه وتحمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن اختياره الوجه الماطق بمصاحبه بل مثله في ذلك عدي محرى الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام، فهو إن كان ملوماً في عنقه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيص منته، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر في سلاحه، واعتصم بلحام حواده، لكان أقرب إلى المحدة وأبعد عن الملحاحات ولكنه جشم ما جشمه على عنقه بما يعقب افتتاح مثله ادلالاً بقوة طبعه ودلالة على شهامة نفسه»⁽¹⁷⁾.

(14) المبرد : المفتضب 3 354.

(15) نفسه : 250/1.

(16) نفسه : 101/1.

(17) ابن جني : الحماض 312/2.

ان التحليل الانشائي الذي عالج به ابن جني الخطاب الشعري فيه تأكيد لمبدأ الحرق اللغوي والصف الذي يرتكبه الشعر في حق لغة المعايير والأصول، وأن ما يدعه ليس ضعفا وجهلا بالقواعد، وإن وصفه بعضهم بالخور والتعسف، وإنما فيه شجاعة التجاوز، وهلاك من أجل التحط، وإن مثل هذا التسامح الصكري لذي يديه نحوي مثل ابن حسي لم يأت حزافا، وإنما كان نتيجة حتكاكه بلغة الخطاب الشعري وتدوقه لها. وهذا ما جمعه يقوم بقرعة لشعر أبي لطيب المتنبي الذي أدهشه، وأبدى أعجابا بذكائه وحيراته الواسعة.

ان العدول — اذن — مصطلح مورفولوجي، ورد ذكره في كتب اللغة، وهو من بين الأسباب التي تسهم في امتناع الاسم عن الصرف إذا أضيفت له العلمية والوصف (18) وبم يكن دارجا في الاصطلاح من قبل علماء اللغة، وان استعملوه استعمالا فنيا متأخرا. ووجدوا فيه سدا لتبرير صف الخطاب، واصفاء المعقولة عليه، بأنه يرد الأسماء إلى أصلها «فكان الشاعر لما صرعه رده إلى أصله» (19). وبفضل هذه التخريجات لم تعد شعرية العدول خرقا لأنظمة اللغة، بل رد إلى معاييرها الأصلية، وان فسرت في بعض الحالات على أنها فساد لغوي لا يرقى إلى الجمالية الأدبية، مثلما رأوا في الشاعر ابن قيس الرقيات.

لمصعب حين جد الأمر أكثرها وأطيبها

فلم يصرف «مصعبا» ورغم الأصمعي أن هذا لابن الرقيات، وقال : ليس بحجة لأن الحضرية أفسدت عليه لغته» (20). والأصمعي معروف بمواقفه المنتصرة للمعايير.

فالعدول يعد مقبولا، لأنه يرد الأسماء إلى معاييرها وأصولها (صرف ما لا يصرف لأن الأصل الصرف — واستعمال مبيوع في الشعر لأنه الأصل...)، وهكذا فإن علماء الصرف يعللون كثيرا من الطواهر اللغوية بالعدول نظرا للتحويلات المورفولوجية التي تطرأ على المادة اللغوية، ولكنه غير مقبول في نظر بعضهم، لأنه يخالف الاستعمال وان رد إلى الأصول، فلا يجوز استعمال مبيوع وغيره مما هو أصل في اللغة، لأن الاستعمال درج على غير ذلك. وهذا يدفعنا إلى القول بأن علماء اللغة كانوا يهتمون المعيار ويقسونه بناء على معطيات الاستعمال كقولهم : «هكذا قالت العرب... وهكذا تكلمت العرب...».

(18) ابن حاجب : شرح الكافية 35/1.

(19) الفزار : ما يجوز للشاعر في الضرورة ص 60

(20) نفسه ص 85

الأسلوبية

الرواية كقصيدة شعرية(*)

قلم : داكلز كلوفر Douglas Glover

ترجمة : د. الجيلالي الكدية

مراجعة : د. حميد لحمداني(**)

«هناك [سخرية أخرى بالإضافة إلى سخرية العالم، ألا وهي القصيدة باعتبارها إيقاعاً وموتاً ومستقبلاً»

حوليا كريستيفا

— 1 —

من السهولة يمكن تبيُّنُ النماذج في القصيدة الشعرية. لقد كان يسعى لنا جميعاً أن نرسم تفصيل سلسلات المقاطع اللفظية المسورة وغير المسورة وكذا انقافية (أ ب ب أ) والقوافي اندخليه بنجاس وقائض النماذج المدهشة للإيقاع الناص والمقصع الحر. ولقد فصلنا جميعاً التصورات الموسَّعة، ولاحظنا آثار اللفظ والمجاز. هذه هي لأشياء التي يركز عليها في القصيدة الشعرية. أما السرد والقصة واحتمال الصدق فأشياء ثانوية بالنسبة لشاعرية الشعر، وهو ما نُسعى به أثر النماذج.

(*) تُرجم حقن عن مجلة Quarry المجلد 38 العدد 3 صيف 1989. من ص 78 إلى ص 92 وقد أرتأينا حذف الفقرات الأولى منه لعدم ضرورتها لقصوى

(**) راجع د. محمد العمري النصّ مرجعة أخيرة وأبدى ملاحظات صائبه أحدث بعين الاعتبار منه كامن الشكر.

والعكس صحيح عندما يتعمق الأمر بالروايات والقصص، إذ نميل إلى قراءه الرواية أولاً من أجل الحكمة والشخصية وعلاقة السرد بالواقع أي ما يُسميه نقاد ما بعد سوسير «ما تدور حوله الرواية» ؛ ولا نقرأها من أجل النماذج، إذا ما فعلنا ذلك، إلا في المرتبة الثانية إن لم نقل لا نقرأها كذلك بالمرّة. هذا ما يشبه، إلى حد ما، قصة «البطة - الأرب» لودفيك فتنكستاي. فأنت تعرف كيف ترسم شكلاً دائرياً صغيراً بامتداد هنا ونقطة هناك. فإذا حدثت شرراً من جهة واحدة يمكنك أن ترى أنبأ لها أدن طويتان وعين واحدة، وإذا نظرت من الجهة الأخرى تصبح الصورة صورةً بطة بمنقار بارز وعين واحدة. وهكذا بالنسبة للقصائد الشعرية والروايات ؛ يمكنك أن تقرأها إما من أجل النموذج أو من أجل «ما تدور حوله» حسب كيفية اتحاه عينيك.

وبالرغم من هذا فالواقع أننا نادراً ما نقرأ الروايات من أجل النموذج ، وأحد أسباب ذلك أن «ما تدور حوله» الرواية هو نفسه الذي يقف في سبيلنا فالأمر الأسهل، والأكثر طبيعية في العالم هو أن نقرأ الرواية من أجل الحكمة والشخصية. والواقع، أنه في أغلب الحالات يجب أن نُقرأ بهدف الحكمة والشخصية لكي نتحد مكانث في الرواية كقارئ. إن تحويل التركيز، أو التحديق الحديد إن شئت، من الحكمة إلى النموذج لا يحدث إلا عند إعادة القراءة

وكما كتب فلاديمير نابوكوف في مقالته : «كيف تقرأ، كيف تكتب» فإن القارئ الحيد هو الذي يعيد القراءة. وبصُ كلامه :

«عندما نقرأ كتاباً لأول مرة فالعينية المتعينة ذاتها في تحريث العيين من اليسار إلى اليمين، من سطر إلى سطر، ومن صفحة إلى أخرى، هذا العمل المادي المعقد، وعملية التعميم نفسها في إطار الفصاء والزمن من أجل فهم ما يدور حوله الكتاب، هذا كله هو الذي يحول بيننا وبين القيمة الفنية. عندما ننظر إلى لوحة زيتية لا نحتاج إلى تحريث أعينا من جهة خاصة. كما هو الحال بالنسبة للكتاب، حتى ولو كانت الصورة تتضمن عناصر عميقة ومتطورة. فننصر الرسم حقيقة لا يتدخل عند اتصالنا الأول باللوحة الزيتية، سيما عندما نطالع كتاباً يجب أن ننوفر على الوقت الكافي لكي ندم به. إننا لا نمسك عضواً مادياً (مثل العين بالنسبة للوحة) يستوعب الصورة بكاملها ثم بعد ذلك تتمتع بالتفاصيل. لكسا عند القراءة الثانية أو الثالثة أو الرابعة نتجاوب مع الكتاب كما نفعل مع اللوحة الزيتية».

عندما يميز نابوكوف بين «ما يدور حوله الكتاب» و«مُتَعَيِّنَاتِ الفنية» بالكتاب فهو يُفصّل قراءتنا للموضوع والقصة والشخص — أي «ما يدور حوله الكتاب» — عن إدراكنا لما يسمى بالخصائص الفنية للكتاب، ألا وهي التفاصيل التي يمكن أن نلاحظها إذا نظرنا إلى لرواية بنفس الطريقة التي ننظر بها إلى اللوحة الزيتية.

يَقْتَرِضُ دِيوكوفُ لنا جميعاً نظراً إلى اللوحات من أجل شيء أكثر من الشبه الذي تحمله
لصور الشيوخ الموتى هي لباس غريب، ومن أجل شيء أكثر مما تتضمنه مشاهد البحر وغروب
الشمس الرومانسية، إما مثلاً نرى أم ويسلر كشيء آخر غير سيدة عموز في لباس أسود
بسيط. ونحن نعرف أن لوحة ويسترن لأنه كانت في البداية معنونة بـ: «ترتت برمادي
وأسود». وعندما تحدث ويسلر عن الفن التشكيلي كان يود أن يقول، كما كتب في رسالة
لصديقه فانتان لانور:

«يبدو لي أن اللون يحب أن يُطرز، كما هو، على قماش الرسم، أي يسعى أن يظهر نفس
اللون على الصورة باستمرار هه وههههه، تماماً كما يصهر المحيط على الرخوة، وكذا الحال
بالنسبة للمحيوط الأخرى كلها تقريباً تبعاً لأهميتها. وهذه الطريقة يشكل الكل انسجاماً».

يتحدث هنا ويسترن عن النماذج، أي نماذج اللون التي توجد فوق أو حلال موضوع
الصورة أو «ما تدور حوله». وعندما يتحدث ديوكوف عن «الإدراك الفني» فهو يعني إدراك
النماذج في الروية بنفس الطريقة، أي أن تكرار بعض الأحداث المعنوية أو البنيات في لرواية
يُشبه تكرار الألوان في الفن التشكيلي. وهذه هي الطريقة نفسها التي يدرج بها الشعر حيث
نرى — كما سبق لي أن ذكرت — بكل سهولة أن الأصوات والكلمات تصبح مثل الألوان
الريّة أو مثل النغمات في لسمفونية.

— 2 —

لقد احتزلت عصور ورمة مصالحي الكتاب بعض كتب نموذجية وتعليمات حول ابلاغة
وأسلوب التأليف، حيث وُضِعَتْ أسماء الأدوات المألوفة الاستعمال مثل الجاس والإطباب
والتشخيص. وحتى في العشرينات من هذا القرن كانت خالتي تُتَعَلَّمُ بكلية فكتوري بطروبطو
أسلوب الكتابة والإنشاء عن طريق الترجمة من اللاتينية إلى الإنجليزية ومن الإنجليزية إلى
اللاتينية. إلا أنه لم يُعَدُّ أحد يُعَلِّمُ الإنشاء إلا للطلبة الذين لا يفهمون كيف يكتبون بهائياً.

وعرض ذلك علينا نُدرِّس الكتابة إبداعية مُركَّزِينَ على الجانب «الإبداعي» (الشيء الذي
يُلَمَّحُ، فما يبدو لي، إلى وجود كتابة غير إبداعية أيضاً، رعم أي لم أرها قط) وباستثناء روبرت
دي، يَبِيلُ لأساتذة بحاممة أبوا إلى حُكِّ على أ «يكتب ما يعرفه». وإذا استطعنا أن نفعل
ذلك، كما قالوا، فكل شيء نكتبه سيكون جيداً. ودات مرة كتب إرست همكوي، ذلك
الكاتب الأكثر وقاحة، قائلاً: «كل ما ينبغي أن تفعل هو أن تكتب جملة صادقة واحدة». وهكذا
ترك أجيالاً من منافسيه يطاردون حيطاً رفيعاً من الواقع بدون جدوى. والسبب الذي
يحمل الناس يصدقون ما يقرله عن الكتابة وليس ما يقوله عن رجولته شاهد غريب على العباد
المفكري وانحداع النفس.

ومن جهة أخرى يُقَرَّنُ الطَّبْعُ النَّقْدُ بأقسام الإنحليزية في الجامعة، كالنقد الأرنولدي والفرويدي، والنقد الحديدي والبيوي وما بعد السوي وما إلى ذلك، كما يدرسون الشخصيات المودحة والرموز والعناصر المُنْبِئَة (Foreshadowing) والاستعارة والموضوع. ويميل النقاد الجامعيون إلى اعتبار الرواية شيئاً كاملاً للصبح وليس شيئاً مسياً، أو يعتبرونها شيئاً يُعْتَرُ عليه وليس مُشَيِّدٌ. لأكادميون رومانسيون ضائعون، وهم يرون أن يفصلون أن يروا في الرواية هدف رومانسي يتعرض مع الآخر والملاط. حاولت أن أشرح لإحدى صديقتي في منتصف أطروحة دكتوراه ما أعنيه بالمودح في الرواية، فقالت: «حسناً، إننا نُسَمِّي ذلك (المحاز المتكرر)». وهذه عبارة عديمة الحيوية بشكل خاص، ولكنها سائعة بما يكفي، نعم ربما يكون هذا ما أقصده.

لكن لِمَ يتكرر؟ ومن يجعله يتكرر؟ وهل هذا كل شيء؟ وهل في إمكان عبارة «المحاز المتكرر» أن تساعد كاتباً ما؟

بصفة عامة يرى النقاد الإنحليز الصور المتكررة علامة لفكرة ما يحول المؤلف تسجيلها، وهذا جزء مما «يدور حوله» لكتاب. ومن جهة أخرى، يبحث التفكيكيون عن الصور المتكررة التي ربما لم يفصدها الكاتب لكي يفككوا «ما يدور حوله» العمل. وهم في كلا الحالتين مشدودون إلى التيمات، أي إلى ما «تدور حوله الرواية»، أي إلى الواقع اُكْتُبَ ما تعرفه وضع هنا بعض الصور المتكررة (ومن الأفضل أن تكون نوعاً معيناً من المودج إذا كنت كدياً وقرئت بورثروب هراي) وسيكون كل شيء ناجحاً. هذا ما تُلْقَسُ مدرسو الكتابة الإبداعية وأقسام الإنجليزية في الجامعة. وعلى العموم ليست هذه الصيغة سيئة جداً، وكثير من الكتاب يستنصرون بها لا من غيرها كل كتب يستعير الصور من العالم الواقعي بقدر أقل أو أكثر ويوصفها في روايته. وكل كاتب يطالع باهتمام، تكون لديه منكة الإيقاع والإتران وتكرار الصور المحازية. وأما أن تسير في الحياة وأنت تؤمن بقولهم: «أكتب ما أعرفه وضع هناك صورة متكررة» فستكون مثل من يسير في الحياة موماً بالإله والمؤسسة التجارية الحرة، الشيء الذي يؤدي إلى نظرة محافظة في الحياة وأنفس.

— 3 —

لنمودج كلمة غامضة وأريد أن أتركها على ما هي عليه. قال فولكنر ذات مرة إن كتابة الرواية كممثل رجل ذي ذراع واحد يُسَمَّرُ قُرْنُ الدجاج في عصار. إنه من المفيد أن يكون العقل متفتحاً وغير دوغماتي فيما يتعلق بقواعد لعملية.

والتجربة ذاتها تتوقف على قدرتنا على إدراك المآذح في الحريان الحسي، أو كما سماها أفلاطون الأشكال. المودح الذي لا يكرر نفسه ليس نمودحاً، بل هو موصى، أو شيء يشبه

إِلَه، أو لا شيء وقدرتنا على إدراك المادج مربوطة بقدرتنا على التذكر أو الذاكرة. النموذج والتكرار والذاكرة نكي بعصي للقارئ الثقة في عالم الكتاب أي ما نسبه احتمال الصدق أو ما يبدو صدقا. في رواية «أناكرينا» لتولستوي تظهر آنا تقريبا في كل صفحة. فآنا نموذج أو كتلة من كمات وخصائص تتكرر. لو أن تولستوي عَبرَ إسم آنا وسبها ولوبها وحفيسها الاجتماعية في كل فصل أو أكثر لألقيا الكتاب بأشعرار

ومثل هذا يحدث في الرواية. فعلى مستوى بلاتني جدا يعتمد المؤلف على النموذج والتكرار والذاكرة نكي بعصي للقارئ الثقة في عالم الكتاب أي ما نسبه احتمال الصدق أو ما يبدو صدقا. في رواية «أناكرينا» لتولستوي تظهر آنا تقريبا في كل صفحة. فآنا نموذج أو كتلة من كمات وخصائص تتكرر. لو أن تولستوي عَبرَ إسم آنا وسبها ولوبها وحفيسها الاجتماعية في كل فصل أو أكثر لألقيا الكتاب بأشعرار

يمكن أن يعني النموذج السحرة أو التصميم الذي يُبنى عليه شيء آخر، كما يمكن أن يعني التكرار المرتب لبعض عناصر التصميم كما هو الحال بالنسبة للنموذج المرسوم على الورق الذي يُعطي الجدار.

من الممكن مثلا أن يشير النموذج إلى شيء واسع كالحيكة. إن جميع القصص الرومانسية مبنية على نموذج . ولذا يتفني بمتاة، ولد يُصَيِّع فتاة وولد يصور بمتاة. وهكذا يُقال : لا توجد حيكات جديدة تحت الشمس. ونشر إلى أشياء مثل اروايات التي تبغ الضح، وهي حيكات مبنية على الأساطير وصفوس الانتقال من مرحلة إلى أخرى، أو روايات المعامرة المبنية على نموذج البحث. وما نسبه الجنس الأدبي فهو ضرب من المادج.

غير أن النموذج يمكن أن يحيل أيضا إلى شيء صغير جدا، إلى أداة مثل اليد أو تشبيه الملحومي أو حتى إلى بنية الجملة. وهي مايلي يتحدث نانوكوف عن «السيدة بوفاري» لفلوير قائلا .

«سَمَى كوكول روايته «الأرواح الميتة» نثرًا شعريا، ورواية فلوير كدلت قصيدة شعرية ولكنها مظلمة أحسن في سيج أكثر إحكاماً ورقة ولكي أدخل في الموضوع مباشرة أود أن أثير الانتباه أولاً وقبل كل شيء إلى استعمال فلوير لحرف «لوار» والذي نسبه «القاصعة». وتأتي «و» بعد قائمة من الأفعال أو الحالات أو الأشياء، وبعد هذا تُحْدِثُ «القاصعة» وقفا قصير فتبعم «الواو» لتحصي الفقرة وتقدم صورة تامة المدروسة أو تفصيلا حيا سواء كان وصفا أو شاعريا، محزنا أو مُسِنيا. هذه ميرة يفردها أسلوب فلوير».

ورغم أن العدد الحقيقي للنماذج المستعملة لأغراض عملية لا يمكن حصره فإننا دائما نحتر عددا محددا في عمل أدبي معين. وهذا العدد المحدد يُقَصَّرُ أكثر، والسبب في ذلك يرجع إلى كَوْن كثير من المادج تتكرر خلال عمل أدبي معين. فكلما عَزَفَتْ قدراً أكبر من هذه المادج ستكون حظوظك أحسن لشر وقراءة أو كتابة عمل حيد سيخضع عبر لسبب وطريقة تُعَمِّم النماذج هي القراءة. إن الأدب موسوعة للمادج والأدوات.

ورغم أنه يمكن اختراع نموذج ثم يستعمله أحد أبدأ، فإن أصالة الكاتب تبقى على العموم في قدرته على تنويع النموذج في صوف جديدة. يمكن مثلاً استعمال نموذج فلوير «القاطعة والعطف (و)» في رواية معاصرة ذات صقس الانتقال من مرحلة إلى أخرى في إطار مجموعة امهاجرين الكاريبيين بمونريال. سيكون النموذج نفوير ولكن السويج واستعماله المنمير يصبح ملكاً للكاتب.

والتكرار، كما سبق لي أن ذكرت، هو كذلك نموذج، وبكه نموذج من صف مختلف، ولعله نموذج الماذج. إنه في رأي القلب الثابض يسر الفس وكتبة الرواية، وبدونه تُصبح الرواية ملخصاً لحبكة منظمة في سلسلة. حاولت أن أفهم كيف يكون التكرار جذاباً وكيف يُثير باعتباره فناً حاليماً، وأظن أن هناك سبين أو نوعين من الأسباب : الأول محافظ أصلاً، وذلك أن التكرار مرتبط بالذاكرة والإنسجام والصدق. والثاني بيولوجي أو تناسلي أو جسي فعلى مستوى البيولوجي يحدث التكرار إيقاعاً ممتعا في حد ذاته. نبضات قلوبنا وتدفق الأمواج فوق الشاطئ وحركة الحب. وهذا ما يحدث عنه ليوطارد عندما يكتب عن «التورات» أو نمادح التورات في كتابه «الإقتصاد الشهواني»، أو ما قصده الإسباني مديراكا عندما تحدث عن «أمواج الصاغة» في كتاب تيرسو ملينا *El Burlador de Seville*.

وفي رواية «آنا كريينا» حيكثان ثانويتان : زواج ليفيس وزواج آنا. وفي الحقيقة تبدأ الرواية بمشهد من الحبكة الثانوية ألا وهو طرد أخ آنا بينام في عرفة المطالعة بسبب قصته انغرامية مع اخذمه. وهذه الحبكة الثانوية ليست مُستخدمة فقط، بل إنها تُكرّر موضوع الزواج ذاته في الحبكة الرئيسية، ألا وهو زواج آنا. وزواج أخ آنا، مثل زواجهما، فهو زواج على شفير الهاوية بسبب الخيانة. وبخلاف ذلك فزواج ليفيس محترم وثابت.

اختراع تولستوي ثلاثة نماذج متشابهة متشابهة تفقر مثل الضفدعة وتتردد خلال الرواية. وطبعاً تحتلف التفاصيل والمضامين (وهذا نوع من التنويع)، وفي حالة حبكة ليفيس فإن البنية والنموذج معكوسان من إيجاب إلى سلبية الحيكثين الأخيرتين (ويمكن أن تنوع تكرارات البنيات المحددة مثل الحيكثات أو العلاقات في ثلاث طرق : لتصاق والتباين أو التعاكس والكل في الجزء)

والإشارات إلى الحبكة والحبكة الثانوية تشكل نوعاً من الإيقاع داخل الرواية. إن لتكرار البنيات الإيقاعي علاقة بما سمي «فاصلاً» وكلما عادت الحبكة ثانية ليفحصها الكاتب ولقارئ تصبح مثل موجة جديدة من القوة، مثل قرع طبل. إن قصة آنا هي امحن وقصة ليفيس نوع من النعمة في الخلفية تتحرك بصوت مكتوم في تطابق مع نحن آنا، أما إيقاع أخ آنا فهو أحف وأكثر اضطراباً وهزلية، أو إن هذا يشبه ألوان ويستلر المسوجة خلال نوحه زيتية أذكر وحف وأثقل وأبهت.

هناك نوع آخر من التكرار في رواية «آنا كريسا» وهو أكثر إلحازاً. مباشرة بعد لقاء آنا بهروسكي تقع حادثة قطار. يمثل حارس المحطة لسماع القطار يقترب، يسا كان إما سكراناً أو مُتَذَثراً صُداً ابعد، فيدوسه لقطار ويقتنه. تعاوذ ذهن آنا صورة هذا الحارس مرة نلو الأخرى. وهكذا أصبح يسكن أحلامها المرعبة، بل إنه انتقل حتى إلى أحلام هرونسكي المرعبة وقد تحول الحارس إلى رجل صغير مهول ذي رأس وسخ، يحكي على كيس يبحث فيه عن شيء ما وهو يتحدث بالفرنسية حول ضرب وسحق قطعة حديدية كي يحولها إلى شكل ما. وفي نهاية الرواية تراه آنا مرة أخرى في الوقت الذي رمت بنفسها تحت عجلات القطار : «كان بدوي يعمم شيئاً ما وهو يضرب على الحديد هرقها».

ومن السديهي أن صورة القطار تتكرر كذلك في البداية وفي النهاية. لماذا ؟ هل هذه صدفة أم إن بولستوي يُريد أن يقول لنا شيئاً عن نظام النقل الروسي في القرن التاسع عشر ؟ طبعاً لا. أهده وسينة تؤذن بشيء سيقع فيما بعد ؟ ربما يكون هناك شيء من ذلك. وبكي أشك في كلمة «إيدان». هل هذا يعني أن بولستوي يُحبرنا بشيء سابق لأوانه أي أن آنا ستموت في حادثة قطار ؟ لا أعتقد. أظن أن هناك حافزاً آخر يؤثر، ذلك أن تكرار القطارات، تلك الصورة وذلك الحدث اللذان يحتمان الرواية، والبداية والنهاية كل هذا له حاصية ممتعة في حد ذاتها، وإن شئت فهو اتناسق أو اندقة التي نحسها ونتمتع بها دون «فهمها» إنه تمهيد وليس تنبأ. وكان من الممكن أن يصعب هذا التناسق مثلاً لو أن آنا أغرقت نفسها أو قتلت نفسها بمقعدة.

ولغد إلى البدوي الصغير المُفزع. بصفته نموذجاً يبدو أنه يبرر بطريقة مدحجة، فهو موجود هناك وهناك وهناك. وهو لا «يعني» شيئاً، لا بقدرما هو متجاوز مع نموذج أُوسع مثل القصصات والموت والأحلام وهرونسكي. وبطريقة أو أخرى فهو يزيد في القوة المروعة لذلك النموذج. إنه يُذكرنا ليس بتلك النهاية التي ترحل إليها آنا بل بالبداية. وهكذا عندما تموت آنا تكون نهايتها مثقلة بنوع من المحتومية، لشيء الذي يجعلها أكثر هولاً وإثارة للشفقة. فالبدوي خيط رقيق في النسيج، تسميح إلى لون على اللوحة الزيتية، ونعمة رشيفة في السقفوية، لا أكثر من ذلك ورغم هذا فيدونه كان من الممكن أن تكون رواية «آنا كريسا» أكثر سطحية.

والحديث بالذكر أن بعض الأنواع من التمدجة، مثل تكرار أوصاف انشخصية، تعزز احتمال الصدق في الرواية، بينما أخرى، مثل بدوي آنا، تعمل بعكس ذلك. ويمكن أن نُشير بين هذين النوعين بتسمية أحدهما نماذج الصدق والآخر نماذج التقنية. وكل رواية تستعمل كليهما، لذلك فكل رواية هي عملية توازن بينهما أو هي عمية حرب. وعلى سبيل لمثال يقول الروائي المجري الأمريكي جون هوكس : «إن الحكمة والشخصية والفصاء والموضوع» (واتي أعني

بها عموماً نماذج (لصدق) هي الأعداء الحقيقية للرواية. ويُصَف قائلًا: «إن البنية — أي الإسجام النعوي ولسيكلوجي — هي موضوع اهتمامي الأكبر ككاتب. الحدث المناسب والموافق والصورة والعمل المتكررين، كل هذه تشكل المادة الهامة أو الكثافة ذات المعنى بالنسبة للكتابة»

ومن العراة أنه بالرغم من كون نماذج التقنية ونماذج الصدق تميل إلى تدمير بعضها البعض، مثل المادة والمادة لمصددة بها، فكلاهما ضروري للعمل الأدبي. وتبعاً لتخفيف أو تأكيد الكاتب على أحدهما أو الآخر فستكون روايته أقل أو أكثر «واقعية»، أو أكثر أو أقل «تحريرية»

واتصل إلى التوازنات الصحيحة في عمل أدبي ما، هو جزء من فن وسره. وهذه مهارة لا يمكن تعليمها. إن هذا يؤدي إلى الشعور بالحضور وفقدان الحرية، وفقدان القدرة على التعبير. وهو شعورٌ أحسنه مرتين في كل من روايتي. وهناك لحظة خلال عملية كتابة الرواية حيث يحب أن تخضع إلى قيود النموذج الذي وقع اختيارك عليه. وفجأةً تكتشف أن هناك أشياء لم يُعد بإمكانك «وضعها داخل» الرواية، أي الأشياء التي يجب أن تحذفها، وأشياء أخرى يحب «إدخالها» في الرواية وطبعاً هذا أمر ليس من السهل تحقيقه لأن الرواية شيء معقد. وقد ينتهي بك الأمر أن ترغب في قطع مَعْصَمَيْكَ. وكما قال بول فاليري ذات مرة: «اعمل الفني لا تَتَمُّ أبداً بل يُهَجَرُ فقط».

— 4 —

قد سبق لي أن ذكرت أن بعض أسماح في الرواية، تلك النماذج التي تميل إلى خلق الصدق، تشبه نماذج تجربته في العالم. وهذا يعني أن الرواية الواقعية تقيداً تعكس نوعاً من الميتافيزيقا أو فلسفة لوجود وللمعرفة. أما الروايات الحديثة الأقل تقيداً فهي كذلك تعكس ميتافيزيقا إلا أنها ميتافيزيقا جديدة أي طريقة جديدة حديثاً عن فضاء الوجود.

وكان فلاديمير نابوكوف الذي استشهدت به كثيراً والذي ترك أثراً كبيراً على أجيال بكاملها من كتاب شمال أمريكا الوارث الثقافي للشكليات الروس. (هي كندا فائرا على الأقل بجائزة الحاكم العام روبرت كروتش في كتابه «الرجل الجواد» وهو يرث آكين في كتابه «تَقْتُ الذاكرة» تأثراً بالتقنيات البنيوية واللفظية التي استعملها نابوكوف في روايته «نار شاحبة») إن الحركة النقدية الشكلية قد ازدهرت في سانت بئرسبورك ومدن أخرى شرقية في أوائل القرن العشرين. ولقد ألصق الشكلانيون فلسفة لغة وأدب كمله على الإقصاء بين المعنى وموثرات المعنى، بين «ما تدور حوله الرواية» والنموذج.

وضع هؤلاء الشكلايون نظرية للأشياء كان قد وضعها سنرات من قبل الفنانين مثل ويستمر وبعده الإصناعيون الفرنسيون وشعراء السربالية مثل بروطون ولوارد وبونج، وكل هذا يرجع إلى ما رمي (ومنه يقنيس نابوكوف في روايته).

وكل ما يعترفون به هو كون «ما تدور حوله الرواية» والنموذج مظهرين لتلك الأشياء التي سميها فنا ولغة كما يمكنك أن تجد النموذج بدون «ما تدور حوله الرواية».

وبما أنه يبدو مستحيلا وجود «ما تدور حوله الرواية» بدون نموذج فنستنتج أن «ما تدور حوله» الرواية إنما هو أمر ثانوي وله قراءة ضعيفة بالنموذج على المستوى الفني للأشياء ومرة أخرى يتحدث نابوكوف قائلاً :

«هي حاة القارئ يوحد بوعان من الخيال : أولاً، هناك النوع الضعيف سسيا وهو الذي يحبه نحو العواطف البسيطة وله صفة شخصية تماماً. إننا نتجاوب مع وضعه ما هي الكتاب وكل قوة لأنها تذكر بشيء حدث لنا أو لأحد نعرفه أو عرفناه في الماضي. أو أن القارئ يحفظ كتابا على الأخص لأنه يوحي له ببلد أو منظر أو طريقة عيش يتذكرها كجزء من ماضيه الذي يتوق إليه. أو أن القارئ يتماثل مع شخصية ما في الكتاب، وهذا أسوأ ما يمكن أن يفعله القارئ. وهذا النوع الضعيف من الخيال هو ما أسمى أن لا يوظفه القراء».

هذا ما يقوله نقد ما بعد سورسير وقد أصبحت لهم شهرة كبيرة في أوروبا وجامعات أمريكا الشمالية في الأيام الأخيرة. إن ما «تدور حوله الرواية» شيء قديم وسلطوي وبطريكي أما الرموز بصفتها نموذجاً وشعراً فهي هائلة ومدمرة وأنتوية كيف يمكن لمفكر أن يقصر من تأمر منطقي حالص — وذلك أنك تستطيع، على ما يبدو، إيجاد النموذج بدون «ما تدور حوله الرواية» وليس العكس — إلى هذه الحقائق من الدلالات المثقنة بالقيم، إنه فعلاً لشيء عجب وحجة على أن عريضة اسرد والرمانية لم تُحْتَفَ بعد من وراء ذلك السحر الأكاديمي المقتب بال نظرية.

وهناك نتيجة أخرى للتفريق بين أصناف النموذج و«ما تدور حوله الرواية»، ألا وهو كون النموذج ذاته يخلق المعنى أو بمعنى آخر فالرواية تدور حول شكلها الخاص أو أن كل كتاب يدور حول كتاب أو كتب أخرى. إن كل عمل فني هو خطاب أو حقيقة من الخطابات التي لا تبدأ في أي مكان ولا تنتهي في أي مكان، كما هي غير متوجهة إلى أحد ولا ناشئة من أي أحد. ولا موضوع لها إلا حقل شبه المعنى السابع من خطابات سابقة أو مستفسدة، أي رقصة صغيرة لتصور الخيالية والألفاظ والتمادج. وهذا كله هو لعبة المرايا والأصداء. إن هذا هو «مايا» اصدوس والآفرن كل شيء بخار وعبار بالتأكيد.

يقول كيتس «إن حياة الإنسان مجرأ». لا أكثر من ذلك أو بعكس ذلك كما يقول

كُورِيشكي : «الخربصة — بوصفها محازاً ونموذجاً وكمات — ليست هي المنطقة». وهذا يعني حسب قول جاك لاكان أن الكلام كله غرضي وأن الواقع مستحيل.

— 5 —

إب الشكل أو اسودج و«ما تدور حوله الرواية» أو المصمون أو الواقع هي الأضداد المردوجة للفكرة. وسواء كان الإنسان المعاصر روائياً أم ناقدًا، أم لاهوتياً أم عالماً نفسانياً، بموقفه هو أن علم الوجود يبدأ وينتهي بالشكل، ذلك أن ما يسمى بالواقع شائن جدًا.

وهكذا فنحن مرغمون على الرجوع إلى وضعية الكريستية الباهتة : أفكر، إذن أنا أفكر، أو تعبير أدق : أفكر إذن هناك شيء ما يُفكر. ويقول البنيويون مثل بيبي ستروس شيئاً من هذا القبيل «هناك إنتاج متزامن للسماح نفسها من طرف العقل الذي ينتجها، ونحقق النماذج بدورها صورة للعالم وهي صورة متصلة في بنية العقل». ويقول الفلاسفة اللسانيون أمثال وينكستائين .

«العالم هو عالمي، ويظهر هد في أن حدود اللغة تمثل حدود عالمي.. فأنا هو عالمي». إلا أن هذه الـ «أنا» ليست هي الجسد بل لغة نفسها.

فالواقع والمعنى و«ما تدور حوله الرواية» والخير والإله كنه تُدْفَنُ في عوالم اللاوعي والشيء الذي لا يوصف ولا يُسَبَّرُ غَوْره. ومعنى أكثر مطلقاً فهذه أمور لم تعد تهما في الوقت الذي تسرع فيه نحو نهاية القرن العشرين. وأما أن تقول إنك تكتب «رواية واقعية» فأنت ترتكب انحراف فكرياً كما فعل الكاهن جيمي سواكارب عندما قال إن الإله تحدث إليه قبل وجدة الفطور، ولا يمكن لأي شخص أن يستعمل عبارة «الرواية الواقعية» إلا إذا كان يتحدث بلغة زمن مصى أو في إطار المحاكاة الساخرة.

تحيل نفسك في عرفة لها جدران جصية عارية وبيضاء، بدون نوافذ ولا أبواب، ولك كمية لا حصر لها من الأوراق ذات ألوان متنوعة والتي تُستعمل لتغليف الجدار. أولاً ستغطي الغرفة باللون الأزرق على شكل قُبرة وبعد ذلك تصعب فوقه ورقاً بنمودج يحتوي على بعض الملائكة، ثم تُثَبِّعه بنمودج زخرفي مجرد.

بعد هذه العملية أول ما تلاحظه هو أنك لم تُعَدْ ترى الجدار بعد. وهذا ما يشبه الأثر الأول للغة حسب رأي الفلاسفة والمقاد. فبمجرد ما تأخذ في استعمال اللغة وتنصف العالم فيه لا يصبح في إمكانك أن ترى هذا العالم بعد، بل لا ترى إلا وصفك وفي الحقيقة ما أيا لا تستطيع أن تبدأ بوصف شيء ما بدون لغة فيُصبح وجود الجدار نفسه شيئاً مجرداً وبدون أهمية.

والشيء الثاني الذي نلاحظه هو أن كل طبقة من الورق تعطي الطبقات السابقة، وبإسالي تخفي. ورغم ذلك أنت تعرف أنها هناك. ومعنى هذا أن الورق القديم أو السابق يصبح جزءاً من الواقع الذي تصفه عدد استعمالك لكل ورق جديد. وأحياناً تستيقظ في الصباح متمسكاً لو أنك احتفظت بشكل القمرة وقد تحاول الهروب من بعض الورق الجديد، ولكن ذلك لا يحدث إلاً المفوضي.

كل ما يبقى لديك هو تصميم كل طبقة متتالية من ورق الجدار وربما هيكل الغرفة وخطوطها العريضة وشكلها لمكب. إن الحياة والنفس يُشبهان إلى حد ما هذه الفكرة. لا نرى إلاً ورق الجدار الحالي، ونذكر قديماً قبلاً من الماضي في شكل الأساطير وذكريات الذكريات وأجزاء صنية من الخطابات، وكل هذا لم يعد «يُذكر» على ما كان «يدل» عليه في الماضي. وإذا ساعدنا الحظ فإننا نستنتج، أو يُحتمل لنا أننا نستنتج، شكلاً عامساً لشيء قد يكون أو لا يكون هو الغرفة أو أصل الحقيقة.

ولكني نكون كانياً يعني لك أن تدرك أن ورق الجدار هو الورق وليس العرفة أو الجدار أو الحصر. وهذا يعني أن تتوفر على تلك الخاصية التي قال عنها كيتس، بها تصنع رجل المائرة «خصوصاً في الأدب»: وقد كان يملكها شكسبير بقدر كبير. وهي التي سماها كيتس «القدرة السلبية»، «أي عندما يستطيع الإنسان أن يكون في حالات انشكوك والغموض ولا يشعر بأي حرج في بحثه عن الحقيقة والعقل».

ونعني «القدرة السلبية» خاصية الفنان التي نصف تعطل الاعتقاد بأي نظام خاص للمفاهيم (أو ذلك الورق الذي يعطي الجدار) أو قدرة الفلاس على النظر إلى نظام المفاهيم باعتباره نموذجاً وكشيء مضاد للواقع، وكمادة في حد ذاتها يتصرف بها الكاتب كما يشاء ويصاقها بعضاً بعض. وتعبير آخر، إن «ما تدور حوله الرواية» هو شيء وهمي. وما يراه على أنه هو «ما تدور حوله الرواية» لا يراه الفنان إلاً نموذجاً آخر أو جزءاً من نموذج. ومرة أخرى أقول إن كل شيء هو نموذج مبدع ومطوع بدون حدود. إن الشخص الذي يعتقد بنظام خاص للمفاهيم يظن أن كل شيء يمكن شرحه تبعاً لذلك النظام. وبخلاف ذلك فإن الفنان يرى النموذج ويُحس بالسر الذي ينوح من وراءه.

والحقيقة أن كل شيء في الحياة له أهمية قصوى يبدأ عندما يتوقف خطاب الكلام والكتابة ولتشكيل السحت وتسجيل العم والغناء وكل كلام أو فن يدعى بأنه يحدثك عن حقيقة الحياة فهو يحتل منزلة ثانوية. طبعاً يمكنك أن تكن شيئاً من الدرجة الثانية وقد تكون له شعبية كبيرة وربما يكون جيداً لأن هذه الأشياء كلها نسبية. ولكن الفن العظيم هو وضع النموذج فوق اللغز، إنه السع بالكمات فوق درامات الصمت.

- 6 -

والمعنى أوسع يُمكن أن تبدو هذه النظرة إلى اللغة والحياة وافق صارمة جداً، إن لم تكن بعينة متشائمة. يقول ليفي ستراوس: «إن هدف العلوم الانسانية الأسمى ليس تكوين الإنسان بل تدوينه». (وفي نفس السياق يقول نابوكوف إن إحدى وظائف الرواية تبهين على أن الرواية لا وجود لها على العموم). وقليل ما من يَجُزُّ إلى الطرق القديمة في الحديث، أو ما يَظُن أنه كذلك، وإلى الاعتقادات القديمة وإلى الثقة بالحقيقة والحدود وإلى القصص المألوفة ذات الحكايات والأشخاص والقصائد الممكنة معرفتها وإلى المغامرة والرومانس [نوع من انقصة] والسحر.

إن كثيراً من نقش الخيالي والثقافي قد صُغَّ من هذا الحنين إلى الماضي، وتُلخَّصُ هذا الحنين عبارة «الحلال القيم». وعندما نخنفي طريقة قديمة في الكلام بصطر كثير من الناس إلى استعمال السرد لكي يشرحوها لأنفسهم، وهم يشعرون دائماً بأن لهم رهانا في الطريقة القديمة. وهكذا يخترعون مجازات وتشبيهات (مثل تعطيل الآلة، اتآكل والحرب والمرض) لكي يطمئنون أنفسهم، وكذلك لبيع كتبهم

ويمكنك أن ترى إلى أي حد أدى الحنين إلى الماضي بليفى ستراوس في روايته الأتروبوغرافية العجيبة «اسماتق لإستوائية الكهنة». وقد أدب به إبادة الذات والمعنى و«ما تدور حوله الرواية» باستعمال الاشتولوجيا البنيوية إلى البحث عن سد لا هوتي (ولا ندرى هل وجد ذلك أم لا حلال رحلته في المحافل البوذية في الشرق الأقصى) أو اعتبر سرتر مثلاً عندما انصرف عن عقم الوجودية إلى صبيانية الرئيس ماو الدافئة ولريقة في كتابه «الكتاب الأحمر الصغير». وهناك أيضاً مثل ميشال فوكو الذي كان يعادر مكتبه بالجمعة على الساعة الخامسة مساءً من كل يوم يجري وراء بحث شيع وانحاري في حمامات نيويورك إلى أن توفي من جراء مرض السيدا.

يمكننا أن نعتبر هؤلاء الناس مثل سارتر وفوكو وليفى ستراوس ناسكين معاصرين ذوي حيوية فكرية واستقامة، الشيء الذي جعلهم يستنحون أن الإله والإنسان والحقيقة أشياء لا يمكن الوصول إليها عن طريق الكلمات (في السادس من ديسمبر 1273 أصيب توماس آكاس بانهايار عصبي وهو في سن الخمسين ولم يكتب بعد ذلك أبداً). وبالمقارنة فنحكي قصة مشروع مستحيل مطلقاً، ومبدأنا الوحيد، أحسن أم كره، هو أن نتقدم بخطوة نحو السرد أو نحو الإيمان. إن «القدرة السلبية» لكيتس تشبه إلى حد ما «وثبة الإيمان» لكبير ككارد. ورغم أن هذا مستحيل كما يقول لنا جميع انقاد والفلاسفة فإن بعضنا سيقفز على العض، على أي حال، وسيدأ القصة : «دات يوم.....»

كتب الروائي الأمريكي الكاثوليكي وولكر بورسي يقول : «في هذه الأيام ينبغي أن تكون للروائي سابقة انتحارية. لا يمكن وجود رواية جيدة (وكذلك القصيدة الشعرية) إلا بعد استسلام وبأس صاحبها. وعندما يدرك الإنسان أن كل شيء قد ضاع إذًا تصعد ارقصة، وأنه بالرغم من ذلك فلا شيء أكثر بُكْماً من رجل ناضج يُقْعَدُ ليحترع قصة يُسلي بها شخصاً ما أو ليشتغل في إطار «تقليد» أو «مدرسة» من أجل الاحتفاظ على سمعته ككاتب يمارس «الرواية الجديدة» أو ما إلى ذلك وفي الوقت الذي يرى فيه الإنسان أن هذه طريقة بكماء في العيش، تبقى أمامه إمكانيات : إما أن يتحرر أو لا يتحرر. فإذا اختار الإنسان الإمكانية الأولى فقد انتهى أمره. إن هذا هو «Letzte Losung» ولم يعد هناك شيء يكتب عنه أو يتحدث عنه. ولكن إذا اختار الإمكانية الثانية فهو معفى ويعيش على وقت مستعار. فهو ليس بميت ! إنه حي ! إنه حر ! ولا أقول إنه مثل الإله في اليوم الأول، أمامه الفوضى وبده حرة. بل إنه يشعر ويقول : ما هذا ؟ ها أنذا قد نجوت. صحيح، ولكني كذلك مقذوف على الشاطئ، حي وكامل. إني أستطيع أن أحرك أصبع قدمي وأفعل ما أشاء. وهكذا فإمكانياته غير محدودة. إذن ماذا يمنعه من أن يفعل شيئاً لم يفعله شكسبير ودوستوفسكي وولكن ؟ ذلك أن هؤلاء كتاب ميتون وأعضاء، هذه أو تلك المدرسة الأدبية، أو تماثيل موضوعة على رفوف يُعجب بها. قد تكون للكاتب الميت شهرة كبيرة ومع ذلك فهو ميت مثل البطة، لقد إنتهى أما أنا فقد قُذِفَ بي على هذا الشاطئ. إني قد نجوت ! إني حي ! إني إنسان حر ! أما هم فقد انتهوا واغلقت إمكانياتهم. أما بالنسبة للإله فذلك شغله حقيقة لقد حَلَقَ الشاطئ، ولكن عندما أعيد النظر فيه لا أرى شيئاً عظيماً كما كنت أنصوره. وبالنسبة لي يُمكنني أن أفعل شيئاً صغيراً هنا على الرمل الرطب مثل كلمة أو شكل...»

المناهج والنقد الأدبي

نحو لاشعور النص أو البشلاوية الجديدة

د. حميد لحمداني
كلية الآداب — فاس

كَتَبَ جاك بِلْمَان نُويِل (J.B Noël) كتاباً تحت هذا العنوان تَفْسِيهِ⁽¹⁾، تناول بالتحليل، في أغلب مباحثه، أعمالاً قصصية وحكايات عميقة، بالإضافة إلى دراسة عن رواية «بحثاً عن الزمن الضائع» مارسيل بروست، وكذا بعض أشعار فرلين (Verlaine) ومن الواضح أن الكتاب يطنى فيه الاهتمام بالحكي.

والمثير في هذا الكتاب هو أنه يتحدث عن لا شعور خاص بالنص الأدبي ؛ فبعد أن كان الحديث أسانيد، في إطار النقد الفرويدي، يتعلق بلا شعور الكاتب أو بلا شعور الشخصية المُتَحِيلَة^(*) في أقصى الحالات، تحول الاهتمام فيه إلى البحث عن «لا شعور النص» ككل، بِكُلِّ ما يَحْمِلُهُ هذا المعنى من تمايز بين النص والذات.

وقد أشار مؤلف الكتاب إلى أن مصطلح «لا شعور النص»، تَمَّ تداوله في مقالات كل من اندريه غرين A. Green وحاد بيم J.BEM وبرنار بينكو B. Pingaud بين سنتي 1973—1976. إلا أن جاك بِلْمَان نُويِل يؤكد بأنه بدأ باستخدامه سنة 1970⁽²⁾ وهو ما يعني أنه يعطي لنفسه لأسبقية في هذا المجال.

(1) نقصد لعنوان الرئيسي فقط.

(*) نشير هنا على الأخص إلى دراسة فرويد نفسه التي ركزت على تحليل نفسية البطل في رواية غراديبا. وهو ما جعله يتعرض لمكباته اللاشعورية، انظر كتاب فرويد : الهدايا والأحلام في العن. ترجمة جورج طرايشي. دار الطليعة للطباعة والنشر، ط : 1، 1978، ص . 83.

والصعوبة القائمة في تداول مثل هذا المصطلح هي في الكيفية التي يتم بواسطتها الاقتناعُ بامتلاك النص لما يُدعى بـ «لا شعوره» انحصار

والمداخل الوحيد الذي يبدو مناسباً أمام بلمان نويل لشرح الكيفية التي تلور بها تصورهِ لـ «لا شعور النص» هو الإلحاح على ضرورة إهمال ذلك الدور الرئيسي الذي كان يقوم به «لمؤلف» في كل دراسة نقدية نفسانية وبيوجرافية. فقد وُجد في نفسه نفورا من تلك التعليقات والأخبار والصور التي كانت تُرسم للكُتاب قبل الدخول إلى دراسة أعمالهم، ولذلك فهو لا يرى مانعا من اتخاذ موقف يلبي عند قراءة العمل الأدبي وجود الكاتب.

«فما أقرأه هو شيء يحصني ما دُمْتُ أشتغل على لكلمات والحمل والصفحات، والأحراء» (P : 6)

وكان من الطبيعي أن يُوجّه بلمان نويل انتقاده لتحليل الأدبي المرويدي باعتباره تحليلاً بيوجرافياً Psychobiographie ولم يَسْمِ التَّنْقُدَ النفساني Le psychocritique شارل مورا — رغم محاولة صاحبه التركيز على النصوص — من الانتقاد، لأنه ينتهي في نظره إلى وَصْل قراءتنا لنص بلا شعور الفرد المبدع. والبدل عندّه هو ما سماه التحليل النصي «Une textanalyse» الذي يدب فيه «مفهوم» : «لا شعور النص» دوراً أساسياً.

والكاتب لا يقف عند حدود الانتقاد بل يتناول النظرية الفرويدية ويستعرض متركباتها في عُجالة : عقدة أديب وعقدة اكترا (عشق الأب أو الأم) وما يترتب عنهما من كبت ثم ما يأتي بعد ذلك من أحلام بَغَايَةِ النفس عن الرغبات الحسية المكبوتة. ويرى بعد ذلك أن «الإنسان لا يعيش فقط بالحب والأحلام، هناك، على الأنحصر، كل ما تُحْدِثُهُ بَصْنَةُ ولادته بين القلق والانهاج، بَصْنَةُ حمراء تحتوي دائرتها على الغياب والحضور، الهوية والاختلاف، الفورية والتأجيل. كل شيء «يتُصّل» من هـ — بما في ذلك القدرة على التدليل — باعتباره سيروية لترميز» (P : 8).

وليس من العسير أن يكتشف في هذا الكلام الطابع الوجودي لتفكير بلمان نويل، وهو طابع يتميز عن خصوصية التحليل النفسي كممارسة شبه علمية. وَبَعْدُ الناقدها تحملنا إلى تحليل نفسي من نوع آخر تَمَتَّزُ فيه الميتافيزيقا بالاستبطان الداتي، أي أن تبعد عن فريد لقرب كثيراً من غاستون باشلار الذي اشتهر بالحديث عن الأصول الأولى للابداع الفكري في المراحل الأولى لطفولة الإنسان أو طفولة البشرية التي تجسدت في العصور ابدئية⁽³⁾. ومعلوم

(2) Jean Bellemin Noél. Vers l'inconscient du texte. Puf 1979 - p : 91.

(3) انظر على لأخص :

Gaston Bachelard : la poétique de la rêverie Puf. 6ème édition 1974, p : 84.

أن علم النفس لدى يوج Jung كان يركز على هذا القصور (4). وهكذا يتبين المصدر النظري والفلسفي الذي يُسندُ فُكَّارَ بِلْمَان نويل.

بالإضافة إلى تلك البصمة الأولى لحضة الولادة هناك تجربة الاسباب الدعوية وعلاقته بالحياة الاجتماعية، بكل ما فيها من متناقضات، لذلك يرى «نويل» أنه إذا كانت حياة الانسان على هذه الدرجة من التعقيد فإن خطابه الأدبي يشتغل على نفس الصورة التي تشتغل بها ذات الانسان في مواجهة العالم :

«مناقشات الموحدة بين الحاحيات المشبعة لحفاظ على البقاء، وبين كمات اتصال المحبوبة، هذه الفراغات تتحدث هي نفسها أو تصرخ بصمت» (P : 8).

لذلك كله ينبغي التعامل مع النص في استقلالية كاملة عن صاحبه ؛ فإذا كان النص قد صدر عن الكاتب فهذا ليس دليلاً على أنه ملكه الخاص. كما أن أبناءنا ليسوا مِنكنا. والنص في نهاية المطاف ليس هو الكاتب. ويبدو له أن القيام بتحليل حياة الكاتب لدراسة عمله الأدبي هو عمل مُسَائِلٌ للقيام بتحليل نفسي لأنَّ المريض بِذَلِكَ تحليل المريض نفسه (P : 89).

والفكرة الأساسية التي توجي بمفهوم «لا شعور النص» فيما عرصناه حتى الآن من أفكار بِلْمَان نويل تتجسد في قوله بأن النص الأدبي يحتوي على فراغات بين العاصر اتواصلية فيه، وهي فراغات يمكنها — حسب تعبيره — أن تُصَرِّخ بصمت، وفي ذلك تشبيه حفي لها بصراخ الغرائز من أعمال اللاشعور في حياة الاساد

على أن الكاتب وصح في القسم النظري الذي دُيِّل به كتابه جميع الاشكالات النظرية التي لا تزال تقف في طريق بلورة كافية لمفهومه عن «لا شعور النص».

في هذا القسم النظري يَقْطَعُ علاقته بالتحليل النفسي الفرويدية لأنه في نظره عدم سريري، ولأنه يهتم أساساً بعلم الظاهرة الانسانية في الوقت الذي يسعى أن يتجه الاهتمام إلى النص. من هنا يفقد مصطلح «اللاشعور» كل دلالة الفرويدية. ويعتقد بِلْمَان نويل أن عبارة «لا شعور النص» لم تبلور كمفهوم حقيقي، فهي لا تزال بين يديه مبدأً أو أداة إخرائية لا غير، لأن الاشكالية التي تريد أن تُعالجها هي نفسها لم تُنصَح بعد (P : 191-192).

ويرى أن اللاشعور في النص ليس جسماً كيماوياً له «خاصية» معينة بل هو أثر خاص لا يظهر إلا في بعض أجراء النص التي لا تفقد دلالتها، لأنها تُنتِج معنى عند كل قراءة جديدة (P : 194).

(4) انظر Frieda Forohans. Introduction à la psychologie de Jung Imago Par s 1980 p · 49-74

ونظر أيضاً : Jean Louis Cabanes Critique et Sciences humaines Privat 1974 - p 71.

ويتضح فيما بعد أن «لا شعور النص» عنده يشمل كل القيم الدلالية التي يخصها النص والتي لا تطفح على السطح إلا عند كل قراءة منحددة.

وفي الوقت الذي رأينا «بلمان نويل» يُعَدُّ كل دور للكاتب في النص براه يعصي أهمية باعة للقراءة والقارئ مما يقرب مجهوده إلى حد ما من مسار الأبحاث التي ظهرت باسم جمالية التلقي والتي أوّلت عناية باعة لدراسة طبيعة علاقة النص بالقارئ، يقول الكاتب :

«... وباعتبار أن المعنى لا يظهر إلا مع القرعة، فإنه لا المعنى الواضح، ولا الدلالة اللاحائية، ولا المعاني المحبأة ولا القيم غير المتوقّعة بقادرّة على أن تستيقظ أو تكشف الا مع القارئ وفي علاقة مع رؤيته الخاصة» (P : 194)

وكان من الضروري في هذه الحالة أن يعتقد بوجود مظهر سطحي للنص من جهة وعمق من الخصوصية الموحدة بالقوة من جهة أخرى. هن يبدأ مفهوم «لا شعور النص» في التنبور قليلا وان كان لا يزال بعيدا عن أن يتجلى في مادة من مواد النص أو في حزمة من علاقاته الداخلية. لذلك نراه يُشَبِّهُ بِلَهَبٍ يَلْفُحُ كل من حوله لمسه. وه لم يجد الالقء بدأ من الاشارة لمباشرة إلى مصدره النظري حيم بره يقتبس من كلام باشلار المقطع الدل الثاني :

«اب ندعو لا شعورا ذلك التأثير الملح للعبرة في كل نشاط انساني، والذي يُحوِّلُ هذا النشاط نفسه إلى شيء منح بذاته، ويجعله يلتوي أو أحيانا يتشابك حول ذاته، ويشده إلى حيويته الأكثر سرية ويجدُلُ معه نَحِيطَ آنهذامه» (P : 195-196).

ويشبه فيما بعد اللاشعور في النص بالذرة التي تخفي في حجمها الصغير قوة هائلة. واللاشعور في النص تبعاً لذلك هو اشتغال، هو قوة على تغيير الصور، هو نقل (Transference) ذو حضور كلي (P : 196).

كانت المكركة القائلة بوجود عمق للنص الأدبي موحدة سلفا في لقد الأدبي، فمفهوم الرؤية إلى العالم في البنيوية التكوينية ينبغي البحث عنه من خلال البية الداة الموجودة ما وراء السطح، غير أن العارق الأساسي بين هذ المفهوم، ومفهوم لاشعور النص هو أن رؤية العالم هي واحدة في النص بينما «لاشعور النص» هو طاقة كامنة مؤلّدة للمعنى، «بها مصدر لا ينصب من الدلالات، والمحرك الأساسي لهذه الدلالات هو القارئ.

وفي محاولة أخرى لألقاء الضوء على مفهوم «لاشعور النص» يرى بلمان نويل انه حتى إذا ساهمنا في القول بأن النص يمكن إرجاعه إلى «دات» لاوعية للنص نفسه وكأنّ الدات المبدعة تحتفي لصالح دات تخيلية، فإن تداخل الدوات في النص يقف عائقا دون ضبط هذه الدت اللاوعية. فالنص الأدبي يمرخ في ذاته ذوات متعددة لا يمكن ضبط تناسخها وتداخلها، وهو لا يستبعد من ذلك أيضا ذات القارئ عند القرعة. ويناول بالتحليل لتوضيح

هذا الجانب، العبارة الأولى التي وردت في رواية «بحثا عن الرمن الضائع» لمارسيل بروست .
«كُنْتُ قَبْلَ زَمَنٍ طَوِيلٍ قَدْ بُمْتُ بَاكِرًا».

هناك أولا الأنا التي تتحدث، وهناك «لانا» المتحدث عنها إلى جانب الان التي تقف حلف للمصنوع والمتلفظ معا، وهي «أنا» الكاتب التي يرى «بلمان بويل» أنها توجد خارج النص. وهناك بالإضافة إلى هذا كله الانا التي تنماهى مع تلك الضمائر كلها وهي «أنا» القارئ. هذا لتداخل يجعل من العسير تحديد أين تكمن الذات اللاوعية للنص (P : 196-197) (5) كل هذا يعني أن مفهوم اللاشعور يحيل على امكاسات التدين في النص أكثر مما يحيل على شيء محدد فيه.

لقد خصصت فكرة قدرة النص على التبدل لتحليلات أخرى تناولتها من روايا شديدة الاختلاف، فالمعروف أن الناقد الأمريكي ميكائيل ريفاتير M. Riffaterre قد تحدث عن مصطلح لتدليل La signifiante باعتباره دالا على قراءة تناصية للحطاب الأدبي، حيث يُنتج التفاعل بين القارئ والنص فُترة مُخصِصةً لامكانية إعطاء الدلالات المتعددة. إلا أن ريفاتير يفسر ل على المستوى النصي السبب الكاس وراء هذه الامكانية امتاحة للقارئ. يرى أن تعددية الدلالة في النص تنتجها مصوص سابقة في وجودها على النص، اندمجت فيه الآن بشكل كلي (6)، ذلك أن السياق القديم لهذه النصوص، وإن كان يضعف بوجود لسياق الجديد الذي اندمجت فيه، فإنه مع ذلك تبقى له بعض الفعالية، مما يجعل هذه النصوص تفقد استقرارها الدلالي فتظل تتأرجح بين المعاني المختلفة، وهكذا يصبح النص عبا بالدلالات. هذا تفسير عقلائي ومثني على أساس لسانی لبنة انخطاب بخلاف التفسير اذي قدمه «بلمان بويل» فهو ذو طبعه تأملية وفلسفية أكثر مما هو تحسيل موضوعي، وهو إلى جانب ذلك اقرار صممني بأن «لاشعور انص» كشيء غير قابل للتحديد ؛ انه ذلك الحاب الغامض في المادة الأدبية الذي نحس بأثره ولكننا لا نستطيع أن نحدد مكانه في النص أو طبيعته المميزة.

عنوان كتاب بلمان بويل مثير للغاية لأنه يحمل فكرة مسقة تميل با إلى انتفكير في علاقة مُحتملة للكتاب مع منهج التحليل النفسي السيوي كاندي وضع بعض أسسه جاك لكان «Lacan»، غير أن العمل في عمقه يرتد في الواقع إلى محاولات نقدية لم تكن لها علاقة كبيرة باللسانيات أو البنائية لأنها طلت تحتفظ بجانب من الانطاعية في تأمل الظاهرة الأدبية، ومن هذه المحاولات نفسانية عاستون باشلار. والمظهر التحديني الذي يظهر في الأقسام

(5) يرى الكاتب نفس امشكل عند تحليل رواية بروست داخل الكتاب (p : 34).

(6) M. Riffaterre «L'intertexte inconnu» in - Littérature, N° 41 Septembre 1981, p. 5-6

النظرية لكتاب بلمان بويل من خلال الاهتمام بالقارئ وانعاء الكاتب (وهو ما يقره قليلا من جمالية النلقي) لم يُؤسَّسْ — كما رأينا — على معطيات علمية قادرة على تصوير الرؤية إلى النص الأدبي في اتجاه البحث الموضوعي

كل هذا لا يعنى أن الملاحظات والتساؤلات التي يطرحها الجانب النظري في هذا الكتاب، لا تفيد البحث النقدي، بل على العكس من ذلك، انه على الأقل سمحت بإمكانية الحديث عن «لا شعور النص» بعد أن كان هذا المصطلح حكرا على الذات الحقيقية أو على الذات التخيلية لشخصية القصصية في أحسن الأحوال.

* * *

الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي

تأليف ذ. محمد الولي

صدر كتاب الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي للأستاذ محمد لولي عن المركز الثقافي الدار البيضاء 1990.

يتكون الكتاب من تمهيد وباين :

تناول في التمهيد تعريف الصورة الشعرية دلاليا وتركيبيا وتداوليا. في حين خصص الباب الأول للصورة الشعرية في البلاغة العربية لقديمة، والباب الثاني لصورة الشعرية في النقد الحديث

يكون الباب الأول من أربعة فصول . يتناول الفصل الأول هيمنة الصورة الشعرية واقفاً عند كتاب البديع لعبد الله ابن المعتز. ويتناول الفصل الثاني الصورة الشعرية باعتبارها محور في ضوء الحديث عن الاستعارة المفيدة وغير المفيدة في مقابلة بين أعمال الحرحاني وقدامة والسكاكي وغيرهم من البلاغيين. ويتناول الفصل الثالث الجهود التصنيفية من خلال عمل السكاكي وبعض شراحه. أما الفصل الرابع فمخصص لقضية الصورة والتخييل عند حارم.

ويتكون اساب الثاني بدورة من أربعة فصول يتناول الفصل الأول الصورة من زاوية نظر النقد البأثر، في حين تناولها الفصل الثاني من زاوية التحليل النفسي، وتناولها الفصل الثالث من زاوية الرمزية الأسطورية، والرابع من زاوية الوظيفة الاجتماعية.

تداخل النقدي والشعري وإشكالية الخطاب النقدي الصامت : القصيدة العباسية نموذجاً

محمد الدناي

كلية آداب — فاس

ليست العاية من هذا العرض تناول الإشكاليات التي يمكن أن يواجه المحلل وهو يمكن النص الأدبي إلى مستوياته أو مكوناته البسيطة والمركبة. فندرس قد يفترض — نظرياً — غياب هذه الإشكاليات إذا ما توافرت للمحلل الوسائل الإحرثية المكتملة، التي تمكنه من إتقان عملية التحليل — وإن كان هذا التصور يظل دائماً افتراضياً نظرياً وبكس العاية، لفت النظر إلى إشكالية ما بعد التحليل، التي يمكن أن تواجه الدارس عندما يواجه نصاً أدبياً، يحيل في آن واحد على نفسه وعلى نص آخر مستقل يتفحصه، فتكون الإشكالية هي إشكالية الاستقلال والتفحص التي يكشف عنها نفس النص الأدبي، فيزعج الدارس على الاعتراف بأن ما يعتقد نهاية لعملية التحليل، يصبح بداية جديدة للنص العميقة أو بداية لتحليل جديد يحيل على نصوص أخرى — لصاحب النص أو لغيره — تداعى لتحيل في آخر المطاف على نفس النص الأول، كاشفة عن نفس هذا النص آخر ذي معنى نقدي يوحد به وفيه وحارجه، وهو ما عبرت عنه بتداخل الشعري والنقدي في النص الأدبي.

أما اختيار القصيدة العباسية، لاحتبار هذه الإشكالية — في إطار الاهتمام الخاص بالأدب القديم — فيعود إلى كون هذه القصيدة قد ظلت حتى القرن الرابع الهجري، تشكل الحساب النقدي غير المباشر، الذي وحه لكتابة الشعرية، قل أن تظهر المؤلفات النقدية المدرسية. ورغم الشهرة التي عرفتها تصانيف نقدية أذكر منها الشعر والشعراء وغيار الشعر ونقد الشعر ولموازنة والوساطة وكتاب الصناعتين تظل هذه الجهود النقدية، عالية على انصريات النقدية التي

صممها لشعراء قصائدهم⁽¹⁾، فقل بطرية ابن قتيبة ظهرت بطرية أبي نوس وأبي تمام، وقل أن بهاحم الأمدي الحكمة في الشعر، قل البحري : كنصموا حدود مطلقكم. لذا يمكن اعتبار القصيدة العباسية نموذجاً صالحاً لاحتبار إشكالية ند حل النقدي والجمالي في النص الأدبي، وفي الخطاب الشعري بصفة خاصة.

وحتى يتحسب هذا الاختيار الوقوع فيما يمكن أن يُعد تحصيل حاصل، أفرق بين عدة أنواع من الخطابات النقدية، يمكن أن يحملها لخطاب شعري : (1) الخطاب النقدي الصريح، (2) الخطاب النقدي شبه الصريح، (3) الخطاب النقدي شبه انصامت، (4) الخطاب النقدي انصامت في الخطاب لنقدي الصممي غير المقصود.

أما النوع الأول فيتميز سروره عبر الخطاب لشعري بروراً صريحاً تتحول فيه البنية الشعرية أو بعض السات الشعرية الصعري إلى نص حلفي يحتفي وراء الخطاب النقدي ومقدمات أبي نواس المشهورة نموذج لذلك قوة مثلاً :

صفة الطلول بلاعة القدم	فأصبح صفاتك لاهة الكرم
تصف أطول عني لسماع بها	أفدو اعيان كائن في العلم
وإذا وصفت الشيء متبع	لم تخل من رل ومن وهم

وفوله

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند وأشر على الورود من حمراء كلورد

إلى غير ذلك من المادح التي كثرت بصفة خاصة في حمرياته. فمحلل، هذه النصوص، مجر على الوقوف — في هذا المقطع أو ذاك — عدد دلالات النص النقدية قبل ناول دلالاته الشعرية، لأن التقاطع بين الخطابين النقدي وشعري لا يشعل إلا حيراً ضيقاً.

ويقارب نوع انثاني — أي شبه الصريح — النوع الأول، إلا أن ما يميزه عنه، علاقة التجاور بين الخطابين، التي تمكن الخطاب النقدي من لكشف عن دلالاته النقدية، دون أن يمسح الخطاب الشعري من لبرور، مما يجعل المحلل أمام نص يتحه أحد شقيه وجهة نقدية ويتحه الشق الثاني وجهة شعرية، مع تحكم غير خفي وغير صريح للنقدي في الشعري ولعل مقدمات هاشميات الكميت — مع سبقها الرمي على القصيدة العباسية نموذج لما نتحدث عنه. يقول الكميت :

طربت وهل بك من مطرب	ولم تنصّب ولم نعب
صبابة شوق تهر الحميم	ولا عار فيها على الأشيب

(1) جمع ابن المعتز بين الكتابة الشعرية وتأليف النقدي

فدع عث من لست من شأنه ولا هو من شأنك المنصب
وهات اشياء لأهل الشاء بي المادح لأكرم الأصيب

أما بانيته الهاشمية : طرئت وما شوق إلى البيض أطرب⁽²⁾، فمشهورة وإذا كانت الصراحة وشبه الصرامة اللتان تميزان النوع الأول والثاني من أنواع الخطاب النقدي المحمول⁽³⁾، تبرزان إبعدهما في مجال هذه الدراسة الاحتدانية لأنهما لا يواجهان المحلل بنية إشكالية، فإن عيب، لقصد والمبادرة النقدية في النوع لحامس الموسوم بالصمسي نربما بالتمبير بيه وبين الأنواع الأربعة السابقة بصفة عامة، وبيه وبين ما وصف بالخطاب الصامت بصفة خاصة. إن وقوف لبب — مثلاً — على الأضلال في معلقته بمكن أن بترجم نقديا باننسب الشاعر إلى بئر شعري متمبر، ورعم ذلك تطل هذه الترجمة تفسيراً لما هو موحود، لا كشفاً عن موقف نقدي تبعد الشاعر انعبير عنه، فالخطاب النقدي الصمسي، بفتقر إلى المبادرة الواعية التي توجهه لأن انتعية التلقائية التي بعب عنها هذا الخطاب ترتب بما هو شائع ومسهلث إن لببنا سم بقل إلا كما سمع أهل زمانه بقولون⁽⁴⁾، وهذا كاف لتمبير مقدماته الضلية عن المقدمات الضلية التي نجدها لدى شاعر كأي تمام، بتمعن الوقوف على الدبار في عصر أدبي كان شعراؤه متأثرين بطرية أبي نواس — قد تكروا لهذه الافتتاحات الطرية.

وفي هذا التفريق بين ما هو متبمس غير مقصود، ولما هو متبمعن مقصود، ما ببرر إبعاد الدراسة للخطاب الصمسي، وقصر الاختبار على النوع الثالث والرابع، أي على الخطاب الصامت وشبه الصامت، وإن كنت سأكتفي في هذا العرض باختبار النوع الثالث

إن إشكالية التداخل بين الحمالي والسقدي ترتبط في هذين النوعين بملازمة النقدي للشعري، وبحول الكتابة إلى «شعرية» تنني نفسها وتنظر لنفسها في آن وحب، وفي بصر واحد، وبببب هذا، أن التنبطير السقدي لا يتم فيهما على حساب الكتابة الشعرية، لأن «النقدي» بضل مستوى من مستويات الكتابة لشعري، أو عصباً من عابرها، غير حاجب ولا مبصع لها، رغم اسائه عرها وبها. هذا الإحكام لقيات الكتابة لشعرية الحامة للخطاب النقدي، هو الذي يؤدي إلى بروز إشكالية التداخل. فإحكام الباء الشعري قد يقف حاجراً بين محلل النص الشعري وبين النص النقدي المتبمس له المحتفي فيه وبه ووراءه، رغم أن بباء هذا النص النقدي بكونها جساً يشغل الشاعر كما يشعله بباء النص الشعري. إن حظورة الإشكالية

(2) وبها بقول

وبم بلببي دار ولا رسم مرل وبم بنبطيسي بباك محصب

(3) أي بحمب للخطاب الشعري.

(4) أورد أبو العلاء هذه العبارة لربد على محاولة العماء المتأخرين إسقاط مفاهيم نقدية متأخرة على التصورات الباهلية.

تتحلى في احتمال تحاهل «الوجه النقدي» نتيجة، إحداع، المحيل بالوجه الشعري لنص، وبصرافه عن «نقديته» التي يُعد تمثيلها عَصراً ضرورياً لإدراك خصوصيات الكتابة الشعرية، في ذلك النص وفي غيره من أعمال نفس الشاعر، أي إدراك آليات الكتابة لمعقدة لدى الشاعر صاحب النص، وربما لدى شعراء آخرين تحاور كتابته كتاباتهم ويحد في بعض الأحيان المنقولة ما يساعد على تمثل الإشكالية التي تحاول احتارها، فقد أُنشد بشار حفاً الأحمر مدحته المشهورة :

بكرًا صاحبي قل النهجير إن داك السجاح في التكير

فقال له حلف : «لو قنت يا أب معاد مكان.. إن داك السجاح في التكير» : «بكرًا وللسجاح في التكير» كان أحسن، قال بشار : إنما بيتها أعرابية وحشية فقتت : إن داك السجاح... كما تقول الأعراب البداءة، ولو قنت : بكرًا والسجاح في التكير، كان هذا من كلام المولدين، ولا يشبه ذلك الكلام، ولا يدخل في معنى القصيدة. لقد كان بشار مرعاً على أن يكشف لخبث عن «نقدية الشعري» مدفعاً عن عدوله المقصود إلى انشاء لوحشي، فهل ينتظر من بشار أن يبعث من قبره في كل مرة تحلل فيها قصيدته من قصائده ؟ أو هل ينتظر من كل اشعراء لعباسيين أن يبعثوا في كل العصور لنسبه المحلل إلى ما قد يعيب عنه عدد تحليل قصائدهم ؟ إن الإشكالية تكمن في غياب الشاعر الناقد، والمحلل في آن واحد، لينبه نفسه أو يجنب عن الأسئلة التي تصدر عنه هو نفسه أثناء التحليل هذه الإشكالية لا تواجه المحلل إذا ما كان النص أحادي البعد، أي نصاً نقدياً صريحاً أو شعرياً صريحاً.

وبل اختبار الإشكالية في الخطابات النقدي الصامت، أشير إلى أن وصفه بهذا الوصف يعود إلى ارتباطه بمستوى مجرد أو شبه مجرد، يجمع الخطابات النقدي من الكشف عن نفسه ولو كشفها يسيراً، للمحلل. وأختار لاختبار الإشكالية قصيدته بائية لمهير بقول فيها :

يا دار لا أنهج القشيب ملك ولا صوح الرطيب

ومنها .

وكان عطرًا كما عهدنا	مشي الصبا فيك والهبوب
قرب ايل ثراك فيه	بين محور العشاق طيب
ومر بقصنه من طريق	من حيث رحا عنه قرب

وافتراض مسبقاً أن التحليل انتهى فيها إلى بحث خصوصيات النظام الإيقاعي بعد أن سحرت بسجاح مراحل التحليل السابقة.

إن تحليل هذا النظم يكشف للدارس عن أن الساء الإيقاعي المحدود المتحكم في هذه

القصيدة هو : مستعملين فاعلن فعولن $\times 2$. وهو البناء الموسوم لدى لعروضيين بمجمع البسيط. ولا يعوق الرخافات والعلل عملية التحليل. فالدرس يستحضرها مُسقياً لتأهيتها (5). بالقياس إلى البنية لإيقاعية المجردة. رغم احتمال توظيفها اللامتاهي الممتد بامتداد المقصاء الشعري. والوصول إلى هذه النتيجة — أي ربط إيقاع القصيدة بمحلق البسيط — يصبح هو نفسه وسيلة لمحاصرة الانحرافات لإيقاعية التي يحتمل أن تكون قد أصابت بعض إيقاعات هذه النثنة الشعري. أو بعبارة أبسط. اكتشاف لأليات لمكسورة. وهو ما نلاحظه في البيت الثالث والرابع. حيث يصبح الإيقاع :

مُسْتَعْلَن	فَاعِلَن	فَعُولَن	مُسْتَعْلَن	مَفْعُولَن	فَعُولَن
مُسْتَعْلَن	فَاعِلَن	فَعُولَن	مُسْتَعْلَن	مَفْعُولَن	فَعُولَن

فارتبط مجمع البسيط بالبسيط يعني أن فاعلن في حشوه جزء حماسي أصلي، يتوقع وروده رباعياً، ولا يتوقع وروده سداسياً أو سباعياً. وحلول مفعولن محل فاعلن في السنين، يسمح للمحلل بأن يتحدث عن حلل في الشعرية يعود إلى ضعف لحسن الإيقاعي لدى مهيار. وعجزه عن الإحساس بانحرافه المحلل بالإيقاع. عن فاعلن إلى مفعولن. وقد يعتذر المحلل للشاعر بأن يفترض حدوث تصحيف أو تحريف في المتن المدروس. وقد يجمع بين الاعتذار له والتشكيك في حسه الموسيقي وعل المحلل لا يطالب نفسه بأبعد من ذلك. وهذا ما نجده — فعلاً — لدى علي الفلال في كتبه «دراسة تحليلية لشعر مهيار الديلمي، حيث يذكر المؤلف بعض نماذج على شعر مهيار، متدناً بالإشارة إلى انحراف الشاعر عن فاعلن إلى مفعولن في النائية المذكورة : «وأول تلك المآخذ خطأ عروضي في أحد بحور الشعر وهو مخمخ البسيط، فالمعروف أن تفاعيله :

مُسْتَعْلَن	فَاعِلَن	فَعُولَن	مُسْتَعْلَن	فَاعِلَن	فَعُولَن
-------------	----------	----------	-------------	----------	----------

وبسما يسير مهيار في هذا الوزن على تفاعيله الصحيحة، براه يحظى فيحيد عنها إلى مستعملن مُسْتَعْلَن فعولن، مما يُحدث في ورب البيت ثقلاً يحسه لسان القارئ وتنفّر منه أذن السامع، ولو كان ممن لا يلمون بمن العروض. ومن ذلك ما وقع في بائيته.

يا دار لا ألهج القشيب ملك ولا صوح الرطيب

وقد وضعنا لقارئ خطأ تحت كل مصرع لا ينمى مع الوزن، ولنا من دوق القارئ شاهد وحكم. ويلاحظ أن بعض هذه الأبيات يمكن إصلاح خطئه على أنه من قبيل التصحيف أو التحريف بسبب جهل الساخ، كأن نقول في الأول مما تحته خط مثلاً : بين بحور العتاف

(5) أقصد أن الدارس يعرف مسبقاً أن رخافات التي تدخل البسيط هي الحس والظني، وإن العمل هي لقطع والترهل والتدليل.

صليب. وفي الشيء بعد وصوت الحد صليب. ومع ما يبدو من طهره المحملة لشاعر في هذا الإصلاح والقاء النعنة على الساج، فهناك اعتبارات بها وربها تحول دونه أهمها (1) القصيدة بها ما لا يقل عن خمسة عشر بيتاً محتلاً، مما يضعف احتمال التحريف. (2) أن هذا الخطأ العروضي قد تكرر في قصائد أخرى كما في لاميته..... يدل كل ذلك على أن الخطأ خطأ لشاعر وليس إهمال الساج» (6).

إن وصول الدارس إلى هذه النتيجة هو بدايه لإشكالية التي يتناولها هذا العرض فمهيأ شاعر عباسي محترف، وقد يكون من التسرع أن نتحدث عن ضعف الحس الموسيقي لدى شاعر احتراف صناعة الشعر في عصر أصبحت فيه معرفة الأوزان بسط آلات الشاعر، كما يقول مهيأ نفسه :

واشعر ما لم توحذك آيته إلا اقوافي والوزن مفقود

لقد اتبته محقق الديوان — وفي التحقيق بعض التحليل — إلى ما اتته إليه لعلال، لكنه لم يجرؤ على التشكيك في سلامة الحس الموسيقي لدى مهيأ، فاكتمى بأن قال مبها القارئ إلى ذلك : « بهذا الصدر عيب تكرر مثله في هذه القصيدة تارة في الصدور وطوراً في الأعجاز فتأمل » (7) فهل بحق لنقارئ أن يتنصر من التحليل أكثر مما وصل إليه على لعلال ؟

إن لعلال يعترف بأن هذا الإحلال بالإيقاع لدى مهيأ الديلمي، لم يظهر إلا في بحر واحد هو محلل لسيط، ثم يشير إلى أن هذا الحد ورد في أبيات كثيرة من نفس القصيدة، كما يشير إلى ورود نفس الحد في قصائد أخرى من المخلع. وفي هذا ما يدعو إلى التأمل. إننا قد نسلم بأن مهيأ الذي تحاور ديوانه عشرين ألف بيت، يمكن أن يتعرض لهذه الكيو الإيقاعية، إلا أن تصحيح مثل هذه الكيو، بالتدلي عن مفعول والعودة إلى فاعل، لن يعجز شاعراً مثل مهيأ، عرف بتحويل شعره وتقيحه. وإذا نحن أصمنا إلى هذا أن مهيأ في مجموع قصائد المخلع — عدا ثلاثة أبيات — كان ينحرف عن فاعل إلى مفعول في صدر البيت دون عجزه، أو في عجزه دون صدره، وأن هذا الانحراف لا يرد مطلقاً في قصائد البسيط الصريحة، جاز لدارس أن يصوغ السؤال الآتي : هل كان الشاعر يقصد إلى العدول عن فاعل إلى مفعول ؟ هذا السؤال قد يبدو كإحابة عنه بسيطاً، لكن مثل هذا السؤال يستدعي سؤالاً آخر : ما دلالة هذا العدول بديه ؟ والبحث عن هذه دلالة بحث عن موقف نقدي، قد يتوقع المحلل منه أن يكون بسيطاً بساطة لنحو نفسه، أقصد تحول دمن إلى مفعول. إن اقناع التحليل بإمكانية لبث عن هذا الموقف أو تفسيره بعد افتراض لمقصدية

(6) دراسة تحليلية لشعر مهيأ الديلمي، ص : 184—186

(7) الديوان . 157/3.

في هذا العدول الإيقاعي، ينقل المحلل إلى عمق الإشكالية، إشكالية تداخل القدي والجمالي، حيث يواحه المحلل شبكة متداخلة من العلاقات، وبصورة متداخلة تستدعيها لتفسيرات امحتمية للموقف فاحراف مهيار عن فاعل إلى مفعول على بساطته اظاهرة، يحتمل هي أقرب التصورات لتفسيرات الأربعة الآتية : (1) أن يكون الموقف رفضاً موسيقياً لبنية الإيقاعية للمحلل. (2) أن يكون كشفاً عن الهوية الموسيقية لبنية المحل. (3) أن يكون ميلاً فنياً إلى موسيقى مفعول وإعراء بإيقاعها. (4) أن يكون رفضاً لموسيقى فاعل وتفسيراً من إيقاعها.

نأسية للتفسير الأول، يكون موقف مهيار تشكيكاً في انسجام البنية الإيقاعية لمجمع السيط. فالمعروف أن كل الأبنية الإيقاعية للشعر العربي الموسومة بالأوزن والبحور تتولد من تكرار وحدة إيقاعية بسيطة من الوحدات الثماني (8) مستعمل، مفاعيل، متفاعل، مفاعلت، فاعل، فاعل. فاعلاتن، مفعولات، أو تكرار وحدة مركبة (فعلون + مفاعيل) مرتين في كل قسم، فيكون البحر إما صافياً أو مركباً. ورغم تحول الأجزاء أو التفاعل إلى صور إيقاعية فرعية في البحور الصافية، لا يجتمع أكثر من جزئين من الأجزاء الثمانية في بحر واحد (مستعمل فاعل، أو فاعلاتن مستعمل، أو فعلون مفاعيل، أو فاعلاتن فاعل .) ولعل البحر الذي يبرز بتركيب ثلاثي هو مجمع البسيط. فالبحر يتكون من مستعمل ارحرية وفاعل الحسية وفعلون امتقارية (مستعمل فاعل فعلون). وفي هذا المجمع بين ثلاثة أجزاء تنتمي إلى ثلاثة أبحر صافية (الرحر والحسب ولتقارب)، ما يمنع النفس الإيقاعي من الحصول على جوابه. والتكرار داخل كل قسم يسمح للإيقاع بأن يطلق ويعود إلى منطقته، وبو تم التكرار في جزء واحد فقط. عند هيمنة وزن على وزن داخل نص البحر، كتكرار فاعلاتن في المديد. أما في مجمع البسيط فإن النفس الإيقاعي، يفتقر إلى لحيير الذي يستعيد فيه جوابه، فالقسم الأول لمركب : مستعمل فاعل فعلون يعلق موسيقياً، يسما تظل مستعمل تحث عن جوابها، وكذلك فاعل وفعلون، مما يحبسها إلى أجزاء شبه متاهرة، وهذا ما يحس به القارئ غير المتخصص عند إنشاد المخلعات (9). وهذا الفقر الإيقاعي يحتفي إذا ما تحول التركيب لثلاثي إلى تركيب ثنائي، ولعل هذا ما قصد إليه مهيار ونه إليه في صمت. فتحو فاعل إلى مفعول، يؤدي إلى غياب الإيقاع الخبي وهيمنة الإيقاع لرحري نتيجة التكرار، لانتساب مفعول إلى مستعمل، وفي هذا ما يكفي لإلحاق المجمع بباقي البحور المركبة والتفسير في حد ذاته مقبول، لا أن قوله مرتبط بتصور الانسجام عبر البحث عن التكرار لا عن مفعول. فالانسجام الذي يتحقق في : مستعمل مفعول فعلون، يتحقق نظرياً في «مستعمل فاعل

(8) ما يسمى في الاصطلاح لعروصي بالأجزاء.

(9) انظر معلقة عبيد مثلاً.

الذي يحول عمليه التحليل إلى قراءة نقدية بصوص نقدية متأخرة، قرأت نص مهيار الشعري قراءة نقدية

وكذلك اندماجي، العالم العروضي، بعد إدراكه لأنار هذا العدول الإيقاعي مصصراً إلى لرفض المذهب لهذا الاستعمال، من خلال ربطه باستعمالات المحدثين ووصفه بالشذوذ : «وقد جاء في محلل البسيط مفعولن مكان فاعلن، وهو أيضاً شاذ كقولن .

فسر بود أو سر بكره ما سارت الدل اسراع

ورأيت بعض المناحرين يستعملن» (12).

أما حارم لقرطاني فسدو أنه صاع صياغة نقدية صريحه، الحطاب نقدي لصامت لدي صممه مهيار قصيدته، محارم قد انطلق من مفهوم التناسب الذي يرى عليه بصريته في الأورن، ليؤكد، أن المحلح في صورته المهيابة، وزن مستقل عن البسيط، وإذا كان هذا الورن قد ظل — لالتباسه بالبسيط — بدون اسم يميزه، فقد اصطر حارم إلى أن يضع له سمماً مميزاً : «الورن الذي قدمت أن المحدثين هم الذين علم من أقوالهم، ولا يبعد أن يكون من وضع العرب، فإنه مناسب الوضع، فيجب أن يلحق بما يستعمل من الأورن، وبصطوح على تسميته باللاحق لهذا المعنى» (13).

نقد اكتفى مهيار للتشكيك في انتساب المخنع إلى البسيط بالعدول عن فاعلن إلى مفعولن، أما حارم فقد كان مصطراً — لصياغة هذا العدول صياغة نقدية — إلى إعادة النظر في مفهوم الأحرار لدى علماء العروض ليتسنى له الوصول إلى نية إيقاعية وحدة تجمع بين المخنع في صورته البسيطة والمخنع في صورته المهيابة ! فالأحرار عند حارم تكون حماسية وسباعية وثمائية وتساعية، وبمراضه صورة التفاعين الثمائية والتساعية استطاع التقدير أن يثبت استقلال محلح لبسيط عن البسيط : «فأما الورن المضارع لهذا المخنع، وهو الذي اعتمد المحدثون إحراراً بهياته على ميراث مفعولن فليس راجعاً إلى واحد من هذه الأورن» (14)، وإنما هو عروض قائم بعنسه مركب شطره من جزئين تساعيين، وتقديره مستعملاتن متعللاتن وكأنهم يلتزمون حذف السين من الجزء الثاني» (15). فاللاحق أو محلح البسيط حسب الاصطلاح القديم، ورث مكون من

مستعملاتن مستعملاتن مستعملاتن مستعملاتن

(12) العيون العائرة، ص 61

(13) مهاج البلاء ص 256

(14) يقصد مقصود البسيط التي يعدها من المحت.

(15) مهاج البلاء ص 238

ورجمته :

مستعمل مفعول فعول مستفعل مفعول مفعول
 هذا حين الحزء الثاني صار اللاحق :
 مستفعلات مستفعلات مستفعلات مستفعلات

وترجمته . مستعمل مفعول $2 \times$. وهي لصورة المدرسية لمحلح البسيط . وحين الحزء الثاني في شطر واحد، يؤدي إلى اجتماع مستفعل فاعل فعول ومستعمل مفعول فعول في بيت واحد، كما كشفت عن ذلك تجربة مهيار، وفي هذا ما يقع المحلل بأن العدول عن مفعول إلى مفعول في قصيدة وحدة، وفي الصدر دون العجز أو العجز دون الصدر، كان رجعا إلى إحساس مهيار الموسيقى بانسحاب المحلح إلى سية إيقاعية أخرى غير البسيط رغم أن الحطاب النقدي الذي حمل هذه لدلالة تقمص الكتابة لشعرية في صمت، فأوهم القارئ بأن لاخراف عن فاعل إلى مفعول كان خطأ عروصيا سادجا . والعريب — ونحن نحتر هد التفسير الذي أطلعنا على سبو القدماء إلى الوزن : مستفعلات مستفعلات — أن ترعم بارك الملائكة أنها ابتكرت وربما جديدا (16) بأوه مستفعلات مستفعلات.

(3) أشرت في التفسير الأول، إلى ما يفيد أن الربط بين بحث مهيار عن التكرار لماعي لمركب الثلاثي للشطر، ونحوين فاعل إلى مفعول في لمحلح، تحقيقا للانسجام والتناسب الإيقاعي، لا يمكن أن يرحح لا يربط التكرار نفسه بمفعول، وهو ترجيح يجعل التفسير الأول مفتقرا إلى التفسير الثالث.

إن مفعول وحدة رجزية، وعشق مهيار لإيقاع لرحر، وتعلقه بموسيقاه ظاهرة هية، يستطع محلل النص موضوع إشكالية، إدراكها إذا تجاوز هذا نص إلى تحليل كل البنى الإيقاعية في قصائده التي تجاوزت عشرين ألف بيت. هذا الموقف على عشرين ألف بيت من أجل فهم دلالة عدول الشاعر إلى مفعول، يصحح هو نفسه إشكالية جديدة بالقياس إلى الكم، وإلى كون الإحابة التي قد يصل إليها محلل النص بعد تساؤله عن دلالة العدول إلى مفعول، لا تمثل إلا بعضا من الإحابات المتوقعة. وقد نعرض تجاوز المحلل لهذه الإشكالية ووصول التحليل إلى نتيجة يقتنع فيها الدارس بأن صاحب النص عاشق لموسيقى الرحر، لكن هذه النتيجة نفسها تصبح إشكالية جديدة يواجهها المحلل. فشر مهيار يكشف للمحلل عن حذر اشاعر ونجسه المعامرات الشعرية التي جدهد عبد أبي تمام وأبي الطيب مثلا، وأبياته الرجزية الصريحة التي تجاوزت ثلاثة آلاف بيت، تافس لصوبيليات وتغوق البسيطيات، رغم

(16) انظر ديوانها : يعبر ألوه البحر .

كون المصويل والبسيط من أسمى بحور الشعر لعربي. وفي هذا التصحيم الرجز ما يدعو إلى التأمل، لأن جِد الشاعر يبدو عريفاً عن مبالغته في استعمال إيقاع الرجز في عصر استضعف فيه المقاد الرجز واعتبروه من مفسافات القريض. إن تعلق الشاعر بالإيقاع الرجز في هذا السياق يصبح ترجمة لتحديه للمقاد الرفض للرجز، بالإضافة إلى تعبيره عن ميل الشاعر إلى موسيقى هذا الوزن. وفي التحدي إغراء للشعراء المعاصرين واللاحقين بركوب الرجز. إن لصعوبة التي يواجهها التحليل في هذه المرحلة هي اكتشاف الطريقة التي حاول بها الشاعر أن يرفع الشعراء هيباً، بأن عدوية موسيقى الرجز أبلغ من أن تحجبها الآراء النقدية التي استضعفت الرجز. إن الوحدة مستعملين هي بؤة الوزن الرجز بكل بحوره، لكن هذه الوحدة حاضرة أيضاً في أوزان أخرى هي السريع والمنسرح والبسيط والحفيف والكامل المصمر والمحتث. وفي حضورها هذا ما يقرب هذه الأوزان تقريباً ما من الرجز، إذ «كل شعر تركب تركيب الرجز سمي رجزاً» (17).

مهل فكر مهمل إذن في إغراء الشعراء بإيقاع رجز واسع يشمل الرجز وباقي الأوزان لقرينة منه، أي التي تدحس مستغفص في بنائها. للإجابة عن هذا السؤال المحتمل، يضطر المحلل إلى رصد تشكلات مستعملين في كل هذه الأوزان التي يمكن إدراجها تحت هذا الإيقاع لرجزي الموسع. إن أول ما يكشف عنه التحليل هو بحب مهير للرجز المشطور والمسهوك لندين علب على الأراجير القديمة، وكما انقاد من مهاجمة الرجز واستضعافه وفي موقف مهيار هذا من المشطور والمنهوك ما يلزم المحلل بالبحث عن موقفه من البحور القصيرة كلها، وهي إشكالية أخرى تواجه التحليل، أفضل ألا أحوص فيها الآن، وأكتفي بالإشارة إلى أن رفض صورة المشطور والمنهوك اقترنت في ديوانه برفض مشطور السريع ومنهوك المنسرح وظل استعمال مهيار لموسيقى الرجز مقصوداً على المقصود منه بموعيه اتمام والمحروء، محالماً بذلك كل الذين نظموا لأراجير قبله وبغث هذه الصورة الرجزية المفضدة التي نظم عليها أبو العلاء المعري، رغم كرهه للرجز كان إبطالا للطرية القديمة التي قسمت الشعر إلى قصيد ورجز، وهذه إشكالية جديدة أخرى تواجه التحليل. وبالحدق لرجز باقي أوزان لقصيد، وبتحوله إلى قصيد صريح، يصحح من اسهل على الشاعر وعلى أي شاعر إلحاق كثير من الأوزان بالرجز الصريح ورفض موسيقى! الرجز المستعذبة، على أبنية إيقاعية لا يعدها العروضيون رجزاً. فمحروء المنسرح الذي لا يشير إليه العروضيون بمتزح لدى مهيار في نفس القصيدة بالرجز لمحروء (18) والكامل يضم والحفيف يشعث إلى أن يصل إلى مخدع البسيط حيث تتحول فعلن إلى مفعولن، وهذا التحول جوهر الإشكالية التي نعرضها. وعندما تتحول

(17) ورد هذا الرأي في لسان العرب مادة رجز، وانظر أيضاً رأي الجرمري في «عروض الورقة» تحقيق محمد العلمي.

(18) انظر ديوانه

فاعس إلى معوس، يكسب السسط — رغم امتداده ويطء إيقاعه — نفساً أسرع يقربه من يفتح المسرح الذي ألحقه مهيار في الاستحسان بالرجح المحروء.

إن تحول فاعل إلى مفعول، من خلال هذا التفسير، يُصْبِحُ حصاً بقدياً يشير فيه الشاعر في صمت إلى عذوبة الإيقاع الرجري، ويُرَدُّ به عن طريق السابعة في استعلال هذا الإيقاع، على الحطابات المقدبة التي يلعب في استصعاف الرجح

(4) 'ما التفسير المحتمل الرابع، لهذا التحول الإيقاعي، فيسبر نحو وجهة مخالفة لوحدة التي تجه نحوها التفسير السابق. فاستحسان الذي يكشف عن سبب ظهور الوحدة الإيقاعية مفعول في محل البسيط⁽¹⁹⁾، مطالب بأن يكشف عن سبب احتفاء فاعس، أي أن صهور مفعول الذي يفسر بميل الشاعر إلى الإيقاع الرجري، يمكن أن يفسر بمروره من فاعل، فتصبح وحدة الإيقاعية فاعل هي بؤرة التحليل لا مفعول

إن الاتجاه إلى فاعل يقود إلى مسويين من التحليل : المستوى الأول يبحث إيقاع الوحدة «فاعس» باحتوائها داخل السيات لمجردة والمنحرة، أي الأوزان والبحور. والمستوى الثاني يتعرف النقية الشعرية التي عر بها عن بقوه من إيقاع فاعل.

وما يمكن ملاحظته أن «فاعس» مقلوب «مفعول»، وإذا كان اعتماد مفعول على التردد قبل السبب الحقيقي يؤدي إلى تصاعد⁽²⁰⁾ الإيقاع، الشعري فإن اعتماد فاعل على السبب الحقيقي يؤدي إلى تآكل هذا الإيقاع. ويدرك السامع هذا بسهولة، من خلال إحساسه بانسياب الإيقاع، عند إنشاد : مفعول، مفعول، مفعول، فاعل، وإحساسه بتعثره عند إنشاد الوزن : فاعل، فاعل، فاعس، فاعس.

وإحساس القدياء — شعراء وعروضيين — بثقل «فاعل»، يمكن تعرفه من خلال تنوع هذه الوحدة الإيقاعية في مختلف الأوزان التي بيت عليها، ففاعل يظهر مستقنة عن غيرها من التفاعس في الوزن المعروف بالسندرك أو الحبيب. وثقل هذا الوزن يدل عليه حلول شعائر القدياء منه، كما يدل عليه إهمال الحبيب به رغم أن دائرة المتفق التي يتولد منها، تظل بهذا الإهمال مكوبة من بحر فريد هو المتقارب، خلافاً لباقي اللواثر الحبيبية. ولا يُشك في أن الخليل كان يعرف هذا الوزن، ففصب مفعول في دائرة لمتفق يؤدي إلى تولده رياصيا، فصلاً عن وروده لدى بعض المحدثين في عصره⁽²¹⁾ لكنه مكث عنه نفوراً أو سفيراً من ثقته. وقد أكد المعري في المفصول وأبعايات صميا سكوت الخليل عنه، عندما دع ربه ألا يجعله وحيد كاستقارب حق

(19) وهو ما جاء في التفسير السابق.

(20) تعتمد ها على مفهوم الإيقاع المتصاعد والتآكل عند «معي»

(21) بل إن الخليل نظم عليه رغم أنه كان لا يعبه من البحور الشعرية العربية مراتب الخويص ص 59

في لدائرة فريدا. وهذا يضعف الرأي المحدث (22) الذي شكك في سكوت الحليل عن الحب واستدراك الأحفش له. بل إن العثور على كتاب العروض (23) للأحفش، يؤكد أن الأحفش نفسه سكت عن الحب لأنه لم يستدركه ولم يشر إليه في كتابه هذا فالبحر خمسة عشر التي عددها في مطومته هي نفس الأوزان التي ذكرها الحليل

ويبدو أن المحدثين الذين تداركوا لحجب أنفسهم، لم يستسيغوا ثقل «فاعس». وبدل على ذلك كون الحب لا يرد إلا مخبونا أو مقطوعاً في حشوه، تحبصا من «فاعس»، رغم أن القطع علة لا ترد في الحشو. فالحب لا يستعمل لدى المحدثين إلا عبر الصورة الإيقاعية «فعل» و«فعل» التي يجدها في قصيدة الحصري: «يا ليل الصب متى عده». لذا فصل بعض القدماء تسميته ركض الخيل أو ضرب الدفوس أو المتلاقي لتلاقي أسبابه فالوحده الإيقاعية «فاعس» لا توجد استعمالاً، في الوزن الصافي المتولد من تكراره، ولا يفسر هذا إلا باستئصال المحدث أنفسهم لإيقاع الحب.

وتظهر «فاعس» الأصلية مركبة في دائرة المحتف، في ورين هما بسيط ولמיד. أما البسيط فلا يستعمل إلا محبونا أو مقطوعاً في عروضه وضربه، مما يؤدي إلى احتماء فاعس وحول فعلن أو فعلن محلها في الأعراس والأضرب كلها. وفي الحشو، استحسن عروضيون الحن مطلقاً في البسيط، سيما استحسنه بعض متدريهم في الخماسي وحده أي في «فاعس»: «وبدخل هذا البحر من ارحاف الحن في الخماسي والسباعي وهو حسن فيهما قلت: هكذا قلوا، ويظهر لي أن الحن في السباعي، بما هو حسن في أول الصدر وأور لعن، فليعتبر ذو الطبع السليم» (24). وهذا الاستحسان لحن فاعس دون مستفعلن، مبالغة في محاصرة ثقل هذه الوحده الإيقاعية، ورغم كون البسيط عند الشعراء والنقاد يماثل الطويل قوة، بحده خلافاً للطويل، معرضاً للضعف لقوله الجزء. لكن هذا الضعف يصحح محتملاً لأنه يؤدي إلى حذف فاعس مطلقاً من آخر البسيط

ونواجه «فاعس» في لمديد ما واجهته في البسيط المحروء، فالמיד لا يستعمل إلا بعد حذف فاعس من آخره، تحلب من ثقلها. إلا أن «فاعس» في الحشو تظل معرقة ليمو إيقاع المديد وانسيابه، وقد أدى هذا إلى ضيعه ويمور لشعراء مه كما يتضح من حديث أبي العلاء المعري عن هذا البحر (25).

(22) شرح تحفة الحليل — نقلا عن كتب العروض والقافية لمحمد العلمي. ص 197

(23) نشر في مجلة فصول. المجلد 6. العدد 2 — مارس 1986 — تحقيق سيب بحروري

(24) يعيون الغامرة ص 59

(25) «والمديد وزن ضعيف لا يوجد في أكثر دواوين المحول وبطبيعة الأولى ليس في ديوان أحد منهم مديد ... وربما جاءت به الأبيات «المرودة» المصنوع والغايات ص 212

ويجد عتارف علماء العروض، بتقل «فاعس»، صريحاً في قول الدمامي عن العديد : «وهو محروء في الاستعمال، ولا يقع تماماً قد يحصم . لئلا يقع فاعس في آخره وهو لا يقع أصباً آخر شيء، إلا أن يكون مقولاً من جزء بقص منه» (26). فالإشارة إلى أنها لا ترد أصلية في آخر الأوزان يحدد تحديداً دقيقاً موقف الشعراء والعروصيين من إيقاعها.

أما «فاعس» المقتولة عن جزء سباعي، فتزد في مثل السريع والرمز لنؤدي وظيفة تتمثل في إيقاف أساليب «مستفعس» أو «فاعلاتن» في آخر الصدر أو العجز، فضلاً عن كون هذه الأوزان نفسها مما لا يكثر استعماله في الشعر العربي.

إن المستوى الأول لاحتبار نقل إيقاع «فاعلن» يؤكد أنها — فعلا — ذات إيقاع ثقيل، يدل على ذلك بقور الشعراء منها، وتقييد العروصيين لاستعمالها في مختلف الأوزان التي تبنى عليها. وفي هذا الاستنتاج ما يساعد التحليل على إدراك الأساليب التي استطاع بها مهيار أن يتجنب ثقل. فاعل، أو يحفف من ثقلها. ويمكن احتصار هذه الأساليب في ثلاثة إجراءات.

(1) الإهمال المطلق لبعض الأوزان.

(2) تقليص استعمال بعض الأوزان التي شاع استعمالها.

(3) التصرف في بنية فاعس داخل الأوزان التي تقع فيها أصلية أو منقولة.

أما الإجراء الأول فقد تحلى في إهماله المطلق لمخيب الذي تتكرر فيه «فاعس» ثمان مرات، والمديد الذي تتكرر فيه أربع مرات. وقد ساعده على هذا الإهمال الكلي لهما، استصعاف الشعراء لهما.

وتحلى الإجراء الثاني في بروله بالبسيط الذي يسي على فاعس أربع مرات إلى درجة الأوزان التي يقل استعمالها. رغم كونه ينافس الطويل استعمالاً. فمن بين 386 قصيدة ومقطوعة (27)، تتجاوز الطويليات في ديوانه ثمان مودحا بينما لم تتعد البسيطيات 14 قصيدة. إن القصور سطر العجز عن تصويب البسيط كد أهون على مهيار من تحمُّس نقل فاعل في قصائد لا يحور له فيها إجراء حين فاعلن في الحشو، مجرى العلة في الروم.

ويصل الإجراء الثالث الوسيلة التي تسهل بها مهيار إلى داخل بنية الأوزان نفسها لمحاصرتها لوحدة «فاعل» قصد التخفيف من ثقلها. واكتفى هنا بالإشارة إلى أن صورة الرمل المثلثة هي : «فاعلاتن فاعلاتن فاعس» تصح في رملياته ممتزجة بالصورة الطرية : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن × 2، تحصا من «فاعس» رغم أن العماء يكرون وجود هذه الصورة الطرية في

(26) «عيون الغامرة»، ص 56.

(27) المقطوعات في ديوانه الكبير قبية.

لاستعمال العربي، ويواجه التحليل هنا إشكالية جديدة، نلزم محلل نص بالبحث عن علامة هذا الرجوع بفاعل إلى أصلها لسباعي، بنفس الردة الإيقاعية التي كشفت عنها قصيدة أبي الطيب المتني في س عمار، وهي الردة التي قرأ عنها الحرحاني : «يعاب أبو الصب بقوله :

إما ندر بن عمار سحاب هطل به ثواب وعقاب

فإنه أخرج الرمل عنى فاعلاتن في العروض فأحرى على ذلك جميع القصيدة في الآيات لغير مصرعة، وإنما جاء الشعر منه على «فاعلن» لكن أصله في الدائرة فاعلاتن» (28). هذا، فضلاً عن دلالة هذا العدول نفسه عند أبي الطيب. وليس الإجراء المحقق لثقل فاعل من خلال تحويلها إلى مفعول في محلل البسيط، حسب التفسير لرابع، إلا وسيلة من مجموع لوسائل التي ابتكرها مهيار للتحفيف من نفل «فاعلن» والتخلص من عسرهما الإيقاعي

إن تشعب هذه التفسير الأربعة التي تواجه محلل نص مهيار المتقدم، إذا ما قاده التحليل إلى محاولة فهم دلالة عدول الشاعر عن فاعلن إلى مفعول ليس إلا صورة مصرعة للإشكالية التي قد توجه دارس النص الأدبي، عندما يكون هذا نص حاملاً لخطاب نقدي صامت أو شبه صامت يتممسه. هل يتحمل التحليل الخطاب النقدي رغم كونه ينسلل عبر الكتابة لشعرية نفسها ليصل من خلالها ومعها، إلى المتلقي ؟ هل يكشف عن هذا الخطاب مع ما يتطلبه هذا الكشف من عمليات تحليلية جديدة لتصوص أخرى قد تكون هي أيضاً حاملة لخطابات نقدية صامتة أخرى تحيل على نصوص جديدة، وهكذا ؟

هذه صورة تقريبية للإشكالية التي يمكن أن يوجهها تحليل نص الأدبي عندما يتداخل النقدي والشعري في نفس النص. أما الإجابة النظرية عن لتساؤل الباحث عن الاختيار : اختيار التحاليل واختيار التبع، فهي أيضاً إشكالية يمكن وسمها بإشكالية ما قبل التحليل.

تحليل نصوص سردية

أم سعد^(٥) والجسر المفتوح

د. عمر المراكشي

نوطية :

كل خطابات أدبي يعتر شكلا من أشكال التعبير الذي يفترض وجود طبقة أو طبقات اجتماعية يعبر عن إيديولوجيتها واهتماماتها وتطلعاتها. ويدخل ضمن هذه الطبقة متلقي الخطاب الناقد والفارئي. هذا الأخير مجهول الهوية والثقافة ولهذا فإن الكتابة الروائية عند الروائيين :

«عممية لا تتم بدون حظورة»^(١).

إنها الخطورة التي استشعرها عسان بعدما انتهى من كتابة رواية «ما تبقى لكم» المتميزة بشكلها الفني

لقد تساءل عسان لمن يكتب ؟ ومن سيفقرأ كتابه ؟ وهي تساؤلات جاءت لتجيب عن التطور الذي حصل في بيئة المجتمع الفلسطيني عامة وحياة الكاتب على وجه الخصوص. كتب رواية «أم سعد» سنة 1969، ستان بعد الهزيمة الثانية، فجاءت لتصوير مظاهر انعكاس الهزيمة على الجماهير الفلسطينية البعيدة عن أرضها والتي تعيش في مخيمات لاد والحرمات.

خلال هذه الفترة بدأ عسان كفاني يمارس عمله السياسي ضمن حركة القوميين العرب وسط الجماهير الفلسطينية التي اتخذت من الوحدة والتحرر والثأر شعاراً لها، ومن هنا

(٥) أم سعد : رويه لعسان كفاني

(1) سعيد عبوش : الرواية والأديولوجيا في المغرب العربي، ص 25.

اكتشف غسان طريقه إلى الطبقات فأتجه نحوها بعمق في رواية أم سعد التي كانت إشعاعاً لموقفه الصقي. وهي نفسها الفترة التي أبانت عن الترامه الكامل بديديولوجية الطبقة العاملة التي أصبحت بشكل العمود الفقري لثورة، ولأجل هذا جاءت رواية «أم سعد» تنويح لهذه السقنة في حياة الكاتب، عدت :

«مودحا للرواية الاشتراكية» (2)

يقول «ميشال بونور» :

«إد للأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه (3) فالعلاقة بين الروائي وإبداعه تتحكم فيها مجموعة من العوامل لا يمكن تغييرها عد استحصار الأثر الأدبي، وكل عملية حفر في حسم هذ الأثر لا تراعي شرط الإبداع تتحول إلى عملية بتر الأثر وأقتلاعه من محيطه.

في بنية النص :

إد كانت رواية «ما تبقى لكم» تتميز بنعدد الأصوات، فإن رواية «أم سعد» هي رواية الصوت الواحد، وهو الصوت الذي ظل يعطي لدلالية دفئا وحياة إلى أن برعمت في نهاية الحكاية

بين البداية والنهاية يربس المؤلف فصوله التسعة مقسما الحكاية فيها إلى الفضاءات التالية :

(1) فضاء اسحيم بعد الهريمة : ويضم الفصول التالية :

أ) أم سعد والحرب التي انتهت.

ب) خيمة عن خيمة تعرق.

(2) تقول رضى عاشور في كتاب «الطريق إلى السحمة الأخرى» : ينتم غسان بالعديد من سمات الرواية الاشتراكية :

(1) الانحياز للإنسان الكادح

(2) ديالكتيكية الحركة.

(3) التماؤل.

(4) التعمية

للمزيد من الاصلاح تراجع الصفحات 134، 135، 136

(3) بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطليوس، مكتبة الفكر لحامعي، منشورات عويدات، بيروت،

ص 55

(ح) انمطر والرجل والوحل

(2) فضاء فلسطين المحتمة : ويضم الفصول اسالية :

أ) أم في قلب الدرع.

ب) الذين هربوا ولدين تقدموا.

ح) الرسالة التي وصلت بعد ثنين وثلاثين سنة.

(3) فضاء المحيم الحديد : ويضم الفصول اتالية

أ) اساطور ويرتان فقط.

ب) أم سعد تحصل على حجاب حديد.

ح) السادق في المحيم.

يجمع هذه الفضاءات صوت أم سعد المعادل الموضوعي للجماهير الفلسطينية الراحلة. وصوت الراوي الذي يتحدث منذ الصفحة الأولى عن هذه الجماهير المسحوقة وهما صوتان بشكلا واحد جلدية بينهما سبق أن أعرض عنها الكاتب في مقدمة الرواية عندما قال :

«أم سعد امرأة حقيقية أعرفها جيدا، وما زلت أراها دائما وأحادثها وأتعمم معها، وتربطني بها قراءة ما.. لقد عمنني أم سعد كثيرا، وأكاد أقول إن كل حرف جاء في السطور التالية إنما هو مقتنص من بين شفتيها اللين طينا فلسطينيين رغم كل شيء، ومن كفيها الصستين اللتين طلنا رعم كل شيء تنتظران السلاح عشرين سنة»⁽⁴⁾

هذا الالتقاء سيرر أكثر في القصة المروية مشكلا عصر انسجام كبير بين أم سعد والراوي، وابن العم :

(4) الروية، ص : 241

الأحداث كما وردت في القصة :

الرقم	القضاء الأول	الصفحة
1	تصهر أم سعد بعد نهاية الحرب قادمة عند الراوي الذي من عادتها أن تنظف بيته تظهر وهي تحمل عرق دالية سترعه على باب بيته.	249 245
2	أم سعد تخبر الراوي باعتقال ابنها سعدا عندما أراد الالتحاق بالفدائيين، كما تخبره بمحاولة تدخل المختار لاطلاق سراحه وما ترتب ها عن هذه المحاولة من تدمير واستياء.	256 250
3	أم سعد تخبر الراوي وبرهو بالتحقق ابنها بالفدائيين.	263-259
4	أم سعد تقص على الراوي ما دار بينها وبين امرأة في الناص.	266 264
5	أم سعد تعود عند الراوي في صباح ماطر باكية لتقص عليه ما أحدثته ها الأمصار في النخيم.	271-260
6	في نفس اليوم تحكي أم سعد كيف أن ابنها قد تسليح بمرتبة وأنه لن يكي أحد بعد هد اليوم وتخبر الراوي بسلامة ابنها وأنه سبيلها سيارة.	273 272

الرقم	القضاء الثاسي	الصفحة
1	يعود سعد إلى بيته بعد تسعة أشهر / اولادة/ ليضمه جراحاته. وتحكي أم سعد لراوي كيف دافع ابنها عن نفسه وهو محاصر، وكيف استحضر طيف أمه عندما كانت الحاجة ماسة إليها.	287 277
2	تعود أم سعد لتخبر الراوي بما فعلته هي وسكان النخيم بعدما ألقط طائرات العدو حداثد مدية لتعوق تدخل سيارات الثوار.	297 293
3	تحكي أم سعد عن الرسالة التي بعثها سعد بواسطة أمه لأسرة لبث مهددا إياها بالموت في حالة ما إذا توسطوا بعد المولى لاطلاق سراح لبث، وهنا تتذكر أم سعد «مضل» الذي قاتل فقتل، وعبد المولى الذي حد موقع تنصيه نائبا في الكيسيت الاسرائيلي.	310 304

الرقم	الفضاء الثالث	الصفحة
1	أم سعد تحكي لراوي قصتها مع الباطور الذي يلاحقها كي تعود إلى تنظيف العمارة التي سبق وأن كانت تنظفها قبلها امرأة لسانية فقيرة مقابل ليرتين رثنتين عن أحرة أم سعد.	319-315
2	أم سعد وهي تحمل على صدرها رصاصة بدل حجاب، يلاحقها رجل لمباحث الأمدي الذي يسعى لتوقيف أبها سعد عن نشاطه العدائي.	326-323
3	تحمل أم سعد هذه المرة أخباراً متعلقة بالتحول الذي صرأ على المحم بدءاً بزواجها «أبو سعد» مروراً باسكان وحاسة الأطفال، وصولاً إلى الدالية التي برعمت.	336-331

إن عملية التقطيع التي مارسها على الرواية جاءت نتيجة لطابعها الفني الذي كان موضوع اختلاف بين العديد من الدراسات بحيث إن بعضها عدّها مجموعاً قصصية⁽⁵⁾، بينما تناولتها أقلام أخرى على أساس تصنيفها من طرف لجنة تخليد عسك ضمن المجموع الروائية⁽⁶⁾.

وأذا كانت الرواية تتكون من تسع لوحات فإن كل لوحة يمكن اعتبارها قصة قصيرة بحد ذاتها، إلا أن الذي يربطها مع باقي اللوحات : أم سعد في حركتها وتنقلاتها، ابن العم في انصاته وحواره، الفدائي سعيد من خلال ذاكرة أم سعد، الأحداث التي تكمل كل لوحة فيها سابقاتها إما عن طريق الفضاءات المشتركة أو عن طريق صياغة نظام من التفاعلات المشتركة بين الشخصيات

فالتقصيع هنا لا يمس روح الابداع الفني خاصة وأن «وحدة العمل القصصي فيه لا تعتمد

(5) ف. المنصور : شؤون فلسطينية، عدد 13، ص : 217.

أحمد محمد عطية : أدب المعركة، ص : 124.

(6) رصوى عاشور : الصريق إلى الخيمة لأخرى، ص : 124.

أحمد خليلية : شؤون فلسطينية، عدد 13، ص : 164.

أحمد عطية أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني، ص 280

شكري عزيز ماضي . انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص 275.

أفان القاسم . غسان كنفاني، ص : 263

على تسلسل الحوادث، ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة أو على الشخصية الأولى فيها، أو على استيحة العامة التي تنتظم الحوادث والشخصيات جميعاً. وهكذا يستطيع الكاتب أن يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة التي تقع على شكل حلقات متتابعة لا تتحدر لواحدة منها على الأخرى ولا تتصل إلا بذلك الرباط الذي يحفيه الكاتب حتى نكتشفه أخيراً بعد الفراغ من القصة»⁽⁷⁾.

شخصيات الفضاء الأول ومميزاتها :

أم سعد : جسد وعقل وروح في قلب الراوي، نموذج إيجابي يلتقطه عسان من واقع المحيم، الشعب والمدرسة. سيدة في الأربعين من عمرها، قوية كَمَا لا يستطيع الصخر، صورة كما لا يطيق الصبر، تصعد من قلب الأرض وكأنها ترتقي سلماً لا نهاية له، تقطع أيام الأسبوع حبة ودهاباً، تعيش عمرها عشر مرات في التعب ولعمل كي تترع لقمتها اسطيفة، ولقم أولادها. امرأة واقعية نفوح منها رائحة الريف والمخيمات كلما أتت لتطيف بيت ابن العم. لقد حولتها ظروف المعيشة في المخيم إلى امرأة عجوز قوية امترأ عمرها في الكدح الشقي.

«كفاما جافتان كقطعتني حطب مُشققين، كجذع هرم»⁽⁸⁾.

الراوي : إنه ابن العم، المثقف الذي يتعمد من أم سعد، من حيفه يرى الكاتب كشخصية من شخصيات هذا الفضاء الأول. إنه راو بطل، يروي بصمير لمنكلم لأنه يروي عن نفسه. ملامحه غير محددة لا يعرف عنه أكثر من أنه متزوج، تربطه بأم سعد علاقة انسجام كبيرة تكشف عنها مواقفه من خلال إعجابه بها وعطفه عليها.

«قمت ووقفت أمام الباعة لمشرعه، وأخذت أنظر إليها تمشي بقامتها لعالية كرمح يحمله قدر خفي»... «وقلت لفسى لست أدري، وكنت أنتظرها لا تعلم شيئاً»⁽⁹⁾.

«وشهدت في ركن شفتيها تلك الانسامة التي لم أرها قط على وجهها والتي صار يتعين علي منذ الآن أن أرها هناك دائماً منذ هذه اللحظة تشبه رمحا مسدداً»⁽¹⁰⁾.

«وكنت ما أزال أنظر إلى كفيها منكفتين هاك كشيتين مصابين بالخية، تصيحان من

(7) محمد يوسف نجم . في القصة، دار الثقافة، بيروت، ط.1، 1966، ص : 73—74.

(8) الرواية، ص : 259.

(9) الرواية، ص : 245.

(10) الرواية، ص : 251.

أعماقهما، تصدردن لمهاجر إلى الخضر والمحجوب، لعادا يا إلهي يتعين على لأمهات أن يفقدن أناءهن؟» (11).

«تعالي يا أم سعد. اجسدي هنا أنت متعبة فقط» (12).

هذا التعلق المتشامي بين شخصية الراوي وأم سعد ينتهي مع انتهاء لوحة هذا العضء لأول بتوحد الرؤية والطريق إذ يلتحق بها الراوي لمعيش عن كذب تحريرة المحجوب.

«لست أدري لعادا مضيت من توي إلى المحجوب، وفي مستقع الوحل شهدتها واقعة مثل شارة الصوء في بحر لا نهاية له من الطلام وقد رأيتني قادماء فوحت بيديها» (13).

شخصيات الفضاء الثاني ومميزاتها :

أم سعد : هي أم سعد الأولى مع زيادة شيء آخر، هذا الشيء هو المضاء الجديد الذي سوف تستمد منه طاقتها فإذا كانت في المضاء الأول صورة للنفس اليومي فإنها في هذا الفضاء.

«كانت الصحكة تملأ وجهها كما لم أرها أبدا» (14).

إنها تحولت إلى امرأة بملامح جماعية، فهي كل أم فلسطينية : أم سعد، وأم رفاقه، وأم الراوي

«واستدارت خطوة، حطوتين، وفجأة سمعت نفسي أدري : يا إما فوحت» (15).

وتحرج أم سعد من عزلتها لتستنفر ساء المحجوب وأطفاله : «قالت أم سعد لربيعاتها :

— هذه لحدند تفرقع دوايب اسيرات، ودورنها بين أصابعها ثم قالت :

— يا صبايا، لئلمها ويقذف بها إلى الرمل.. واندفعت النساء، ومن ثم اندفع الأولاد إلى

الطريق المظلم وأحدوا يجمعون قطع الحديد بأيديهم العارية ويقذفون بها إلى

الرمل» (16).

(11) الرواية، ص 206.

(12) الرواية، ص 271.

(13) الرواية، ص 273.

(14) الرواية، ص 277.

(15) الرواية، ص 287.

(16) الرواية، ص 295.

سعد : إسا لا نراه من خلال ذاكرة أم سعد ويكر من نفسها وعقوب. يطل علينا في هذا المصاء بدون ملامح أو سمات ومع ذلك فهو شخصيه ذات أهميه قصوى في الروايه نظرا لأنه يهص بدور أساسي في عملية التعبير التي سيعرفها المحييم. حضوره الفعلي تمثل في الأرض المحسنة وهو يقوم ويهاجم من هاك بعث برسائله لابرار موقفه وموقف العدئين من عبد المولى الاستعلائي. أما حضوره في المحييم فلم يكن إلا بقصد العلاج ولذلك لم نسمع صوته فيه.

عبد المولى : هو ابن عم ليث، رجل عنده رزاق، يشغل الفلاحين، يمتلك ريتونا وتينا يبيعه لشركة «فيرمان» اشتعل مع الاسرائيليين فصار عندهم نائبا في ليرلند وهو الذي قتل «فصل».

فضل : فلاح من العيسية، هو أول من صعد إلى الحبل عقب ثورة 1936، كان حافي الاقدمين وحمل مرتبة وعاب طويلا. عاد بعد ذلك ممزق الاقدمين والثياب، متعا مستترفا حتى آخر أيامه. إنها صورة فضل كما كانت عالقة في ذاكرة أم سعد، وهي صورة مشدودة من جهة بمواقف عبد المولى ومن جهة أخرى بالرسالة التي بعثها سعد بواسطة أمه.

شخصيات القضاء الثالث :

أم سعد : لم نحتف أم سعد في هذا المصاء وإن طهرت متسلكة لوعي نمودجي أباتت عنه من خلال قصتها مع الباطور أولا ثم مع الافندي ثوبا.

أبو سعد : بدا لحظة في القضاء الأول عندما سحب «راديو من زوجته حتى لا تكسره، ثم عاب عن الأنظار بعد ذلك، وعيابه كان منيا على وضعه في المحييم الأول. فهو كان يعمل في «الباطون»، ويشرب ليسى همومه.

«وأعمال الباطون من أشق وأقسى الأعمال الحسدية على الانسان» (17).

ملاحع انيأس كانت تسيطر عليه بادئ الأمر، ولم يكن يشعر بالأمل والتفاؤل إلا بعد أن أصبح سعد محرط في تنظيم فدائي، كما أصبح أخوه سعيد شيلا. لقد كانت البندقية التي يراها معنقة على كتف شباب المحييم تذكره بشبابه، فيشعر وكأنه وجد بندقيته الضائعة، لذلك يستعيد نشاطه وحيويته.

«فجأة نغير كل شيء : كف أبو سعد عن الذهاب لفهوه، وصار حديثه لأم سعد أكثر بيوة، بل إنه ذلك الصباح سألها إن كانت ما تزال تتعب، وابتسم طويلا حين رمقته متسئلة

عن لسبب، فقد كان يأتي دائماً مبهكا ويطلب طعامه بسؤال فط ويكاد ينام وهو يعلك نغمته لأخيرة» (18)

ناطور البناية • تشبهه أم سعد بالقرد، إنه الرجل لفصير العامص، يصل طول النهار • «يكرح على بسكيت ليوفر لهم ليرتين» (19).

إنه من اصقة المسحوقة التي تسعى للحصول على قمة عيش بخدمة اصقة البورجوارية المسيطرة — مالك العمارة —.

إلى هنا نكون قد أبررنا الملامح المميزة بشخصيات رواية «أم سعد» معتمدين في هذا التوصيف على فضاء بواحد، وهو فضاء رماني ومكاني وتجلي قيمته في كونه يشخص جدلية الواقع في الحياة مما يتح عنه

«أد كن لأمكنة ليس لها نفس الرمان» (20).

ولهذا تتباين سوكلات أم سعد بتباين المكان والزمان.

الشخصيات وعلاقاتها :

- (1) علاقة لشخصيات بالزمان.
- (2) علاقة الشخصيات بالمكان.
- (3) علاقة الشخصيات فيما بينها

(1) علاقة الشخصيات بالزمان :

قد يكون الزمن شخصية بوصفه حقيقة شاملة مسيطرة تقبص على ردم الحوادث والشخصيات. وقد يصير بطلا مسيطرا لا يتدخله في اسسج الداخلي لنقصة وتحويره لها، بل لقدرته على التأثير في لشخصيات ولقوة في مواجهتها. فالعلاقة بينه وبينها أساسية باعتبارهما عاملين متداخلين في التركيب الفني للرواية.

لقد بدت شخصيات «أم سعد» في الفضاء الأول في صراع لا يفتر مع الزمن، والزمن هنا رمزان : لرمس الماضي الذي لطح التاريخ العربي بانتكستين. والزمن لحاضر، زمن المخيم وظروفه.

(18) الرواية، ص 331.

(19) الرواية، ص : 319.

(20) محمد بركة . مجلة آداب البيرونة، عدد 4، 5، السنة 1980، ص 100.

بالسبة لرمس الأور. يتصب الماضي كقوة لا يجمع معها إلا المواجهة.
«بدأت الحرب بالرديو، وانتهت بالراديو، وحين انتهت فمت لأكسره وبكى يا سعد سحبه
من تحت يدي» (21).

ويتم استحصار هذا الزمن الماضي من خلال بعض المؤشرات عليه : احتضان الأرض،
الصعود منها، أشجار الزيتون، دالية العنب، وكبها مؤشرات تدل على الأرض الطيبة المعطاء أرض
فلسطين.

لم تكن محاولة الامتلات من قبضة هذا الزمن يسيره نظرا للعوائق التي واجهت أم سعد
والراوي : لفقر + انقهر + الخيانة. كلها عوامل أحبطت الانسان الفلسطيني ان الذي يعيش هي
محبات ابدى والحرمان، لهذا نرى أم سعد تقول :

«لقد رأيت أناسا كثيرين يكون، رأيت دموعا لا حصر لها، دموع الخيبة واليأس
والسقوط الحزن والمأساة والتصدع. رأيت دموع الوحدة والتوسل، دموع الندم والتعب
الاشتياق والجوع والحب» (22).

ومع ذلك فإن استرجاع هذا الماضي بهض بسور وظيمى لأنه سيكون مؤشرا للمرحلة
المسجلة، للزمن لحاضر، ومن لمصاء لثالث. هكل شيء تعبر. وحه الحياة، لونها، صمها.
المخيم بدا وكأنما تعرف عنه رايات النصر، بعلي بالحركة ونضض بالفعل، أعداد وعدة، أطفال
ورجال ونساء، التحام من أحل النضال المسدح. هها تتوازي الشخصيات : أم سعد، أبو سعد،
سعد، سعيد، الراوي ومن حلقه الكاتب

2) علاقة الشخصيات بالمكان :

لقد كان الكاتب حريصا على إبراز أثر البيئة على شخصياته، لهذا كما نراه لا يفصل بين
لشخصية ومحيطها فأم سعد في الفصاء الأول صهرت وهي تعيش مع زوجها وأطفالها برؤسا
واستعلاالا، فهي لاجئة في مخيم يعنى سكانه من الذل ولاحباط، ولهذا جاءت في هذه
المرحلة تنرف هما وتعبا وهي تقول للراوي :

«أتحسب أما لا تعيش في لحس ؟ مددا بفعل نحن في المخيم غير التمشي داخل ذلك
الحس العجيب ؟ الحبوس أنواع يا ابن اعم ! أنواع ! لمخيم حبس، وبيتك حبس، والحريدة
حبس، والرديو حبس، والياص والشوارع وغيوب الناس أعمارنا حبس، والعشرون سنة الماضية

(21) الرواية، ص : 250.

(22) الرواية، ص : 270.

حيس، والمختار حيس» (23).

إن مظاهر هذا المؤس وصيغة الحياة في المحيم كدها عوامل كان لها الأثر البالغ في تمكين أم سعد من الشخصية التي يقتضيها هذا الظروف، ولهذا رأيناها في الفضاء الثاني والثالث تنزع الحجاب القديم وتعرضه برصاصة وتستبدل خيمة اللاحي بخيمة العدائي وترفض الاستغلال وتعلن الحرب عليه وتشجع العمل العدائي وتساهم فيه ثم تحول المحيم إلى معسكر للتدريب.

3) علاقة الشخصيات فيما بينها :

تسير العلاقة بين الشخصيات في هذه الرواية في اتجاه واحد نظرا للالتحام الجماعي الذي تنتهي به حركة الرواية. فإذا ما استثنينا محتف لتعارضات الواردة في النص وهي كالتالي :

- أم سعد + سعيد تعارض مع المختار.
- أم سعد + سعد + سعيد + فصل + ليث تعارض مع عبد المولى.
- أم سعد + الراوي + المسطفة للبنانية تعارض مع الماطور.

إذا استشينا هذه التعارضات وهي على كثرتها لم تكن إلا لتعلن عن موقف أم سعد من الطبقة الاقطاعية وبيادق الاستعمار الذين عرقلوا حركة الفعل التاريخي في الرواية، فإن كل ارباط التي تجمع أم سعد بباقي الأبطال المساعدين هي روابط تكاملية. الشخصيات فيها تكمل بعضها البعض الآخر بحيث يؤمن الثاني الاستمرار للأول وتطوره المنتظر. ويبرر هذا التكامل بين شخصية أم سعد اشخصية المحورية وباقي الشخصيات الايجابية في مسنوين اثنين :

المستوى الأول :

عندما تنمو حركة الفعل، وتتطور بتنامي الشخصيات، وتتداخل الحوافز بتدخل العلاقات تواريا مع تصور الأشخاص وتنامي أفعالهم وأصواتهم ووعيهم. عند ذاك ندس عملية الانحراط في الفعل. تتوحد الرؤية، ينهدم جدار الزمن، يتلاشى العالم السبي فتبدو أم سعد بلامح جماعية.

هي الجماهير الكادحة التي جاءت لتذك قيم الماضي ابالية وتقدم مكانها فيما ثريه جديدة. إن العلاقة التكاملية بين أم سعد وباقي الشخصيات الروائية والتي كانت عاملا من عوامل الانحراط الجماعي في التيار الجماهيري قد عرفت نمو متواترا يتماشى ونمو الوعي في الرواية، بحيث نرى أن هذه العلاقة تندى بشخص واحد وتنتهي بالجماعة.

أم سعد.

أم سعد + الراوي.

أم سعد + الراوي + سعد

أم سعد + لراوي + سعد + أبو سعد.

أم سعد + لراوي + سعد + أبو سعد + سعيد

أم سعد + لراوي + سعد + أبو سعد + سعيد + الحمامير.

وعندما يتوحد فعل هؤلاء الأبطال نرى الدالية تبرعم.

المستوى الثاني :

إذ التكامل الفعلي الذي انتهت إليه الرواية من شأنه أن يطور تكامل الحط اسردي ويسميه، فسعد هو الفعل الإيجابي في القصة وهو الاختيار السهائي من أجل المستقل والوطن. إلا أنه لا يشعل حيزا كبيرا دخل السرد الروائي، إذ يظل عليا من ذاكرة أم سعد حيث يشكل بالنسبة لها احكاية التي لن تنتهي، لذا يلتصق صوته بصوتها. من ثم يسير على هذا الحط المتماثل صوت الكاتب كسارد يتعامل مع أبطاله تارة برؤية من الخلف حيث تتعرف على أم سعد من خلال منظور الراوي :

«كما يطوي أنفسا على بعضه كما تطوى الرايات، وفجأة رأيتها قادمة من رأس لطريق المحاط بأشجار الزيتون ويدب أمام تلك الحلمية من المزعج والصمت والأسى مثل شيء يبتلع من رحم الأرض. قمت ووقفت أمام النافذة المشرقة وأخذت أنظر إليها تمشي بقامتها اعابية كرمح يحمله قدر خمي» (24).

وبارة أخرى من المنظور الذاتي : «الرؤية مع» يحث نصاحب أم سعد فتعرف على بعض الشخصيات والأحداث من خلال رؤيتها :

«وبعدين جاء المكتوب من ملوك العرب، ونزل الرجال إلى بيوتهم وأما لا أذكر الأشياء تماما، وإذا سألتني الآن كيف لما عرفت ولكنني أذكر تماما حادثا واحدا، فقد قالو إن القرية الغلانية ستقيم حنفالاً. يا حسرة ! احفال لماذا ؟ على كل حال يومها قالوا لنا أن نذهب إلى هناك الذهاب بيلاش، فرحنا نتفرج» (25).

(24) الرواية، ص 245.

(25) الرواية، ص 307.

البطل في رواية «أم سعد» :

يقول جورج لوكاتش :

«إن كبار الروائيين يجهلون أنفسهم لانكار عمل يكون نموذجيا بالنسبة إلى وضع المجتمع في عصرهم، ويحتارون ركيزة لهذا العمل إنسانا ييسونه السمات المورخية للطبقة، ويصبح في الوقت نفسه في ماهيته كما في مصيره، لأن يظهر بمظهر يحايي ولأن يبدو جديرا بالتأييد والمعددة» (26).

فالبطل إذن هو من صاغ الكاتب، وهو ليس فردا كما يبدو في القصة المحكية وإنما هو طبقة بكاملها تتجسد فيه السمات النموذجية التي يتحلى بها في الحياة. وهو الشخصية المحورية التي تستقطب حولها مجموعة من الأحداث والشخصيات والتي تساهم بدورها في تحديد مواصفات البطل. فمن هذا الذي تطبق عنه هذه المواصفات في رواية «أم سعد» ؟ يعطي العنوان «أم سعد» شحنة كبيرة من التأويل على اعتبار أن الرواية هي رواية شخصية الممثلة في أم سعد فالفقارئ منذ الوهلة الأولى لا يتردد في اعتبار هذه الشخصية محورية تستقطب أحداث وتوجهه بين محمس : مخيم النؤس، ومخيم الثورة. وترداد هذه الصورة وضوحا كلما تعمقا قراءة الرواية سواء كانت هذه اقراء أفقية أو عمودية. إلا أن هذا لا ينفي توفر الرواية على مجموعة من شخصيات إذ لم تكن تحظى بنفس مواصفات البطل فإنها لا تقل عنه دورا وأهمية في صوغ الفعل التاريخي، الشيء الذي يجعلنا نعتبره بمثابة أبطال مساعدين.

وللتمييز بين البطل والبطل المساعد والشخصيات الثانوية في رواية «أم سعد» سنعتمد على دراسة وتحليل شبكة العلاقات والتحويلات القائمة بين مجموع هذه الشخصيات من خلال عصرين ثمين :

(1) وجهة نظر.

(2) الاندماج

(1) وجهة نظر :

تتضمن هذه القصة وجهة نظر الراوي في شخصية أم سعد ومن خلالها في باقي الشخصيات الأخرى.

يقدم لنا الراوي مد الصفحات لأولي لرواية شخصية أم سعد بصفة جاهرة البطولة والوعي، ولا يقتصر تقديمه لها على جانب دون آخر بل يتناولها في كل ما يمكن أن يفصح عن هذه البطولة.

أ) أم سعد شخصية واقعية : وتبدو واقعيتها في صورتها كما يقدمها الراوي. إنها امرأة حقيقية، تنتمي إلى ذلك الشعب المسحوق الذي يعيش الآن تحت سقف المؤس الوطني، أشياءها فقيرة، نفوح منها رائحة المحيم، تحاف على ابها ومع ذلك تشجعه، تحتلف مع روحها، تصعم صغيرها، تنكي مرة، وترغرد أخرى، تركب اساص، وتتحدث مع النساء، تنظف بيتها، وتشتغل في المحيم ثم تعود لتشتغل عند ابن العم من أجل لقمة خبز.

وتزداد واقعية شخصية أم سعد وضوحا عندما يسمعا الراوي صوتها وهي تتحدث بتعابير فلسطينية حاصة : اسم الله عليهم جميعا / يحجوع عدويك يا اسي / تعال لعند أمك / الله يقطع ها لعيشة / عيتك عالشباب في المحيم كل واحد منهم يحمل مرنية أو رشاشا والكاكبي في كل بيت.. /

ب) أم سعد شخصية رمزية : بالرغم من أن شخصية أم سعد واعية من خلال سلوكها لاساني وفعاليتها وصورتها العامة فإن الكاتبة في الرواية قد مزج بين الواقع والتحليل في صورة بدت معها هذه الشخصية تحمل مواصفات تتجاوز العادي والمألوف إلى ما هو أسطوري. فهي أولا ليست :

«امرأة واحدة، ولولا أنها ظلت حسدا وعقلا وكدحا في قلب الجماهير وفي محور همومها وجزءا لا يسبخ عن يومياتها لما كان يوسعها أن تكون ما هي، ولذلك فقد كان صوتها دائما بالسة لي هو صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت غالبا ثمن الهزيمة»⁽²⁷⁾.

إنها الجماهير الفلسطينية النازحة من أرضها، وهي المحصلة التاريخية الاجتماعية لكل هذه السنوات المتميزة بالثبوت والاحياء، وهي المدرسة التي تعلم عندها عسان واستوحى منها إيمانه بالجماهير.

دلالة رميتها تتحلى في :

«قامتها العالية كرمح يحمله قدر خفي»⁽²⁸⁾.

«ذلك الرمح الذي تسدده في لحظات التوبة بسرعة الرصاصة وتصويب الحقيقة»⁽²⁹⁾.

(27) الرواية، ص 242.

(28) الرواية، ص 245.

(29) الرواية، ص 310.

بدت للراوي

«مثل شيء ينبثق من رحم الأرض»⁽³⁰⁾.

«تصعد من قب الأرض وكأنها ترتقي سلما لا نهاية له»⁽³¹⁾.

«تسير عالية كما لو أنها علم ما تحمسه زود لا ترى»⁽³²⁾.

«لقد جاءت مثلما تنفجر الأرض بالبيع المنتظر منذ أول الأبد... مثلما يستل أسيف من غمده الصام»⁽³³⁾.

«بدت لي وهي تمشي عبر الممر شيئا شامحا عاليا كما كانت تبدو دائما»⁽³⁴⁾.

يستفاد من رمزية الدلالة التي تتشكل منها شخصية أم سعد علاقة الكاتب بالأرض وما نشره هذه العلاقة من شجون شخصيته. ولذلك ارتبطت صورة شخصية أم سعد لرمزية بالعديد من الصور المستفقا من الأرض والدالة عليها :

أشجار اربنون / دالية لعب / ساعدها يشبه لونه لون الأرض / شعرها مثل ويقط على وجهها فسود وكأنه تراب مسقي / راحتها تشبهان حلد أرض يعذبها العطش... / إنها مثل شيء ينبثق من رحم الأرض.../

وبل في بلاعة تكرار الأرض وارتباطها بشخصية أم سعد ما يضيف على هذه الشخصية مسحة كافية من البطولة.

أم سعد شخصية ناضجة :

تتشكل شخصية أم سعد عبر المعاناة الراهية بين محبة السفوط ورغبة اخلاص، بين محيم أيؤس ومحيم لثورة، وعبر هذا المسك المتأرم تكنس كل يوم درسا لا تنوى في تلقية للمثقف / الراوي / ابن العم. فهي إدن محكومة بقوة الواقع الحارحي احتمثل في تفسح القيم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

تتشكل شخصيتها معسة عن قدرتها على استيعاب ظروف المرحلة وظروف التأقم معها

(30) الرواية، ص : 245

(31) الرواية، ص : 245

(32) الرواية، ص : 246

(33) الرواية، ص : 270

(34) الرواية، ص : 253

لكي تحيا وتقرض وجودها كذاب فاعية في المجتمع الفلسطيني وتلك مريه من مزيا البطل الحديث.

«فإذا كان البطل القديم هو من حابه الموت فإن البطل الحديث هو من يقبل الحياة» (35).

في تقديم الراوي شخصية أم سعد ما يعبر عن وعيها الكامل بطروف المرحلة ومتطلباتها وهو وعي استمدته أم سعد من وعي الكاتب الذي كان إلى حدود كتابة الرواية — «أم سعد» — قد مارس مجموعة من المهام سواء في الكويت أو بعد عودته منها إلى بيروت وانحرطه في الحبهة الشعبية، مكنته من تعميق رؤيته في أعماله الروائية والقصصية

وتبرر مظاهر وعي شخصية أم سعد في العديد من مواقفها وخاصة منها تلك المواقف المتعارضة مع لشخصيات اثنائية في الرواية، ويمكن إجمال هذه التعارضات في ثلاثة مستويات :

1) تعارضات على المستوى الثقافي.

2) تعارضات على المستوى الاجتماعي.

3) تعارضات على المستوى السياسي.

على المستوى الثقافي : نجد تعارضات لشخصية أم سعد ومن حلفها الراوي مع المحتار الذي يحد من نشاط الفدائيين / يصفها بالهدمة / يسعى لاصلاق سعد مقابل تعهد واتزام بعدم الانحرط في صفوف لمقاومة.

يمجر هذا التعارض نضح أم سعد ووعيها عندما تقول :

«كنكم وقعتم هذه الأوراق بطريقة أو بأخرى ومع ذلك فأنتم محبسون» (36).

وجه ثان من أوجه هذه التعارضات المنية على الوعي والمضح نصادفها بين شخصية أم سعد ومن خفيها الراوي من جهة، والافندي من جهة أخرى لتعلن بها ثورة على الموروث لديني المتحجب : الرصاصة في مقابل الحجاب.

إن شخصية أم سعد بالرغم من أنها :

«لم تذهب إلى مدرسة في عمرها ولم تعرف كيف تكسب الأشياء» (37).

(35) رديكوسوفسكي . الرواية الحديثة، ترجمة بول ويست، ص 8

(36) لرواية، ص : 255

(37) الرواية، ص : 271

وبالرغم من أن الذي قرأها الرسالة هو حسن⁽³⁸⁾ فإنها مع ذلك يعتبرها الراوي مدرسة :
«عممتي طويلا كيف يحترح المنفى معدته وكيف ينربها في حياته كما تنزل شمعة
المحراث في الأرض»⁽³⁹⁾.

على المستوى الاجتماعي . تدرك أم سعد معنى التحولات الوطنية ودورها في قطع الطريق
على الانتهازيين والوصوليين والطبقات البورجوازية المسيطرة لهذا نراها وإلى جانبها الراوي
والموظفة للبياسية الفقيرة وفصل الفلاح — هذه الطبقة المسحوقة — يشكون تحالف صد عبد
المولى / الطبقة الاقطاعية + مالک العمارة / الطبقة البورجوازية المسيطرة :
يريدون صربا ببعضنا نحن لمشمرين كي يربحوا ليرين»⁽⁴⁰⁾.
«لو أنا والناطور والحرمة قلنا للخواجا...»⁽⁴¹⁾

إن أم سعد بموقفها هذا تدعو إلى ضرورة وحدة الطبقات المسحوقة قصد انتصار التقدم
الاجتماعي . هذا التقدم الذي كان يرى فيه ميخائيل بحتين الموضوع الأساسي للرواية، الرواية
تمثل نوعا أدبيا دوبا كان ينطق باسم الطبقات الدنيا المسحوقة.

على المستوى السياسي : أرخت أم سعد على لسان الراوي دور الحكومات العربية فيما
آلت إليه أوضاع الانسان الفلسطيني :
«وبعدين جاء المكتوب من ملوك العرب وبرل الرجال إلى بيوتهم»⁽⁴²⁾.

كما أرخت لحياة طبقة الوجهاء : عبد المولى ، وإسقاطات الطبقة المقهورة المستعلة :
الناطور، أرخت لكل هذا لتعلن عن ضروره دعم المقاتل الثوري / سعد + سعيد / صد بحالف
العدو مع جميع أشكال الهيمنة والاستعمار.

2) الاندماج .

عمية الاندماج في رواية «أم سعد» كانت تقتضي عملية التحوّل أولاً، ذلك لأنّ البؤس
ليومي في المحيم كان يحض كل محاولة انعكس في المستقبل، فكان من الضروري على

(38) الرواية، ص : 304.

(39) الرواية، ص : 278.

(40) الرواية، ص : 319.

(41) الرواية، ص : 319.

(42) الرواية، ص : 307.

الكتاب أن يتحول بشخصياته من المحيم الأول إلى المحيم الثاني / حيمة عن حيمة تعرف /
وهما تبدى تلك الصعوبة التي راها «رولان بارت» عندما صرح :

«إن صعوبة الحقيقة المطروحة بواسطة تصنيف اشخصيات هي في وجود مكان لفعل
في كل رحم فاعلي من لعلاقات الفاعلية...» (43).

في هذا المحيم الحديد ستبرر الأشياء مدمجة في شخصية أم سعد، يدوب المثقف /
الراوي / في شخصية أم سعد، وهذه الأخيرة هي الجماهير لتعطي وحدة جدية يكون فيها
نصها الثوري موجها توجها صحيحا

يدوب أبو سعد في شخصية أم سعد ليعلنا عن اختيار الفكر الثوري سلاحا في المعركة.
يذمخ سكان المخيم في رؤية واحدة ليعلوا عن بداية الطريق.

وَمَام هذا الاندماح والتحول الذي عرفه المخيم، نرى المطر والوحل يتحولان إلى شمس
مصينة، البكاء يتحول إلى ابتسامة وزعردة، الجليد يتحول إلى نار، الدالية تتحول إلى دالية
ميرعمة

«أما الآن فقد تغير كل شيء» (44).

وتلتقي الأسماء والرموز لتعبر عن الفكرة :

أم سعد / أبو سعد / سعد / سعيد / المظل = الفكرة

R. BARTHES Introduction à l'analyse structurale du récit, p. 17. (43)

(44) الرواية، ص. 331.

نجيب محفوظ : آخرُ «الفتوات»

ذ. عبد الرحيم مؤذن

تهدف هذه المقاربة إلى تجاوز الدلالات الاجتماعية والسياسية — وهذا ما عبرت عنه وما تزال الكثير من الكتابات التي تناولت أدب «نجيب محفوظ» — نحو الدلالات السردية في قصص وروايات هذا الأخير. أو بعبارة أخرى : ما دلالة وجود أنماط سردية تراثية في النص القصصي عند نجيب محفوظ ؟ كيف تشتعل هذه الأنماط السردية بجوار أنماط أخرى تنتمي إلى مرجعية مغايرة ؟ ما دلالة العرف على شخصية الفتوة في العديد من هذه النصوص ؟ لماذا استبدت القصة القصيرة بـ «الفتوة» أكثر من الرواية مثلاً (1)؟.

إن الإجابة عن هذه الأسئلة ليست بالأمر السهل لأسباب منهجية من جهة، ولشساعة مساحة الإنتاج عند نجيب محفوظ من جهة ثانية. من هنا سيكون لتركيز على سطر محدد حتى نتمكن من الاقتراب من الضبط المنهجي الذي يسمح بالتعميم من خلال التخصيص (2).

(1) وهذا يحتاج إلى تحليل آخر.

(2) سيتم التركيز في هذا التحليل على ظاهرة «الفتوة» سواء في جانب الشخصية أو في الحجاب السردى وتجدد الإشارة إلى أن ظاهرة تكرار «الفتوة» في نصوص نجيب محفوظ يعود — برأىي — إلى رغبة جوهرية في خلق شخصية قصصية عربية، وأهمية نجيب محفوظ — في اعتقادي — تعود إلى قدرته على تحرير اسم السردى القصصي إلى سلوك معيش وكأن الرواية أو القصة القصيرة لا تحتجب عن الأجاس الأخرى المعروفة بعرفتها (الشعر على سبيل المثال) وتكفي الإشارة إلى هذه العاوى للتدليل على نسبة الفتوة في نصوص الكتب :

+ نحن رجال من مجموعة «همس الحنوب» تد. ب

+ حكايات حارتنا [يذكر الفتوة في الصفحات التالية .

— «في قوة بعل وجراة فتوة» ص، 21، دار انقلم، بيروت، 1978.

« . تصغر إلى جانبها أي جارة سابقة من حمارت الفتوات والأعيان ورجال الدين». ص، 31.

«لو امتد رس الفتوات إلى رمنة لغرض نفسه فتوة وهو يزعم القسم كما يرجع الحارة» ص، 40.

« . ولا يبقى في المهدا الا الحرافيش» ص، 60 والخرافيش من مرادفات لفتوة

لماذا يص «الرجل الثاني» (3)؟

(1) لأنه يقدم شخصية نمطية ظل «نجيب محفوظ» يحاورها طوال ما يقرب من نصف قرن وعبر هذا الانتاج الضخم كانت — «أي الشخصية» — تتخذ ملامح عديدة أخلصت فيها للحوار الثابت، ورفضت العرضي الدائب، فكانت قاهرة أحيانا ومقهورة أحيانا أخرى، دموية إلى حدود الاجرام، ومثالية إلى حدود الرهابة، مركزية أحيانا وذكرى عابرة أحيانا أخرى... إلخ.. قد تظهر بهذا الشكل أو ذاك ولكنها طلت ملازمة للكاتب ملازمة انظر لصاحبه. تلك هي شخصية «الفتوة».

(2) والتركيز على شخصية «الفتوة» في نصوص كثيرة لم يكن محدد حين إلى «الحارة» — القضاء المودحي للفتوة — يعطرها النافذ وسحرها الطاغوي الذي يطل محفورا على أبعاد الزمن، بل ان التركيز على هذه الشخصية يعود — سواء بالتصريح أو التلميح إلى رغبة الكاتب في خلق شخصية عربية تنتسب إلى واقعها المعيش من جهة، وتتحرك — من جهة ثانية — سرديا في واقعها المكتوب دون مواربة أو خجل.

(3) ان عالم «الفتوات» المتخيل لا يستند فقط إلى فضائه الشعبي [الحارة، الاسماء الدالة، العلاقات الاجتماعية المختلفة، القيم لسائدة... إلخ] بل يستند — وهذا هو

(3) الشيطان يعط، دار مصر للطباعة، د ت ص، 4.

+ الطريق : [...] اتدري ان الشهاد الذي تسمع مديحه اسوي... كان في شبابه فتوة داعرا]. ص، 172، ص، 196 — 197.

+ أولاد حارقنا * وهي رواية «الفتوة» بدميائز. وبعبارة عن الكثير من التأويلات الشائعة، بعيدا عن ذلك تمثل الرواية، بالنسبة لي، صراع الفتوة الحقيقي مع القيم كيف يرسل الفتوة القيم من السماء إلى الأرض، كما ارسل قديم «سقراط» الفسفة من السماء إلى الأرض. ان قيم الفتوة الحقيقي هي قيم الأبياء والحكماء والتعاليم والمثل الانسانية.

+ «دنيا الله» قصة «قاس». ص، 97، 98، 101، 105، 110، 111

«حفظ والمسكري» ص، 227.

+ «حمار القط الأسود» : ص، 209، 210، 212.

+ «الكرك» : ص، 47.

+ «قلب نيل» : ص، 25

+ «الحرافيش» : وهي رواية الفتوة اسودجية خاصة أن عنوانها يتجاوز مرجعيته القرائية إلى الموقف الأديولوجي من الكتابة والواقع ومعلوم عن نجيب محفوظ، حبه «الشديد لهذا الاسم مما دفع به إلى تشكيل رفة من أعز أصدقائه (يوسف ادريس) اطلقوا على أنفسهم «الحرافيش» يحتملون كل أسوع لتبادل الرأي. وأذكر في هذا المجال أن الكاتب الكبير «إميل حبيبي» قد حمل بأسلوبه الساحر كلمه «الحرافيش» التي حولها العرب إلى دلالات اديولوجية تزداد : المحاشون.

+ وهناك نصوص أخرى تتأرجح بين القصة القصيرة والرواية.

الأهم — أيضا إلى رصيد غني من طرائق الحكيم في لسرد العربي عبر عنه محزون
الذاكرة الجماعية التي حَقَّقَتْ من الأنماط السردية الشائعة في التراث بناء متكامل
انتشر في نص نجيب محفوظ — كما سنتضح أثناء التحليل — بأساليب مختلفة
هكذا حاورت «الطرفة» «المثل» ونجيب «الدرة» وُجِدَتْ الاحياء الملمغة مرورا
بحكيات الفوارس والمصعاليك ورواسب أدب الفكاهة وما يتخلل ذلك من عناصر
المبالغة والتهويل واستحصار «العجيب» و«العريب»... الخ.

أُخِذَتْ سردية «صعري» حاورت أجناسا سردية كبرى تجسدت في الرواية — بشكل
خاص — وظلت تتعياً ظلال القصة القصيرة بين الحين والآخر، كاشفة عن حرفة نادرة
امتلكها راو «محايد» يراقب طوال نصف قرن تقريبا موجات شخصية «اعتوة» بكل
عناية وهدوء قد تصل أحيانا إلى مستوى بعيد من الصرامة والهندسة الدقيقة، ولكنها
تشف — في نفس الآن — عن تعاطف ملموس لا تتجاوز العين ولا يصدُّه القلب.
4) وإذا كان النص المطروح للتحليل قد قدم حورا سرديا حصبا بين مختلف الأنماط
المشار إليها آنفا، فإن ذلك لا يمنع من التأكيد على دلالة استحصار «الفتوات» —
فضلا عن مرجعيتهم التراثية — (4) بمفهوم يتجاوز ذكريات الطمولة نحو وفق آخر

(4) قد لا يحالف الصواب إن اعتبرنا «الفتوات» الوردين في أدب نجيب محفوظ يرتصو بأوسع الصلاب
مع التراث لحكايات للشطار والعيارين. والأمر لا يقف عند هذا الحد بل يتعداه إلى دلالات أخرى تتعلق
بالتكوين السيكولوجي لشخصية وطريقة تفكيرها وفعلها في واقعها فضلا عن احرف أو المهمل التي
تحتاج — ومعظم الفتوات — امتدكوا عربات بأحصة — إلى مجهود عصبي كبير، انعكس بدوره على علاقة
التحمل والمجاهدة التي عرف بها الفتوة. وما دام الشيء بالشيء يذكر فإننا نورد لائحة بأسماء الشطار
والعيارين الذين رادوا «الفتوات»، دون إغفال الموقع الأدبيونجي المتمحكم في التسمية كما هو وارد في
كتب الاخبار والصفقات ونصوص التاريخ والمرويات الشعبية. من أهم هذه الأسماء بذكر الأسماء التالية:
الشطار — العيار — الرعار — الصعاليك — الرساتيق — الدعار — السطامون — باعة لطريق — العراة
— أهل السجون — الرعاع — لغيرين — أهل السوق — العوعاء — المساق — الفتيان — الأحداث
— الحرايش — النصوص — السفلة — العاصون — السوطون — قطع الطرق — انحراب — أهل
الأرباص — أهل الفتوة — الفتيان — أصحاب «الحرف السافنة» — لأشرا — الخثالة — اعوم
— المتصصة — أرادل السوق — الهابة — الحرامية — لمسار — اعيان — العديوة — ... الخ
وتحدر الملاحظة، في الأسماء الواردة أعلاه، إلى الداخل ابار بين الاسم والصفة من جهة، وبين الحرفة
والممارسة لعملية للاعارة من جهة ثانية، ثم أخيراً الاختلاف للمعوس بين تسمية وأخرى بين المؤرخين
[الطبري، ابن الأثير، الجبرتي...]. حسب مواقفهم من حركات التمرد التي عرفها التاريخ العربي في العديد
من مراحل. وبالإضافة إلى هذا أو ذلك هالتسمية — على مستوى الاشتقاق — تحتاج إلى بحث مستقل
يجمع بين لجواب لسانية والجواب الدلالية. انظر: د محمد رجب النجار حكايات الشطار
والعيارين في التراث العربي. عالم المعرفة، ع. 45. 1981.

يتحسد في الاحتجاج على «زس انفضى»، والسخرية من زس (وهو موقف فكري ثبت عند الكاتب) القانون اوصعي «الطالم» واسنطة الوهميه من جهة، والحادثة لرائفة، من جهة ثانية، تلك الحادثة التي جعلت من سكان العمارة الواحدة مجرد عوله «فردانية» عكست تفتت العشرة وتمزق روابط الدم الذي تحول إلى ماء ! انها دعوة إلى استحصار الحارة وسط شوارع القاهرة الحديثة «بقاطرها» المغلفة في الهواء، والمختزنة لباطن الأرض، بصفائح عماراتها احاهرة المسودة التي لا تختلف عن شواهد القبور الباردة. استحصار ادن لعالم مات ويموت مذبوحا على أعتاب حادثة استهلاكية ترحر بكل شيء ما عدا الإنسان. عالم مات ويموت ولكنه يظل حيا في الذاكرة، ذاكرة الجماعة. «الفتوة» ادن بطل اشكالي (5).

(5) وعلى هذا الأساس لم يكن استحضار الفتوة مجرد رغبة «نوسالجية» تُجرن إلى الماضي وذكراه، بل كانت عملية استحصار تنحه أماماً نحو المستقبل أثناء استحضارها للماضي. ماض اسمه الحاضر. واستحصار فضاء (6) الحارة، في هذا السياق، لا يقف عند حمولاته ودلالاته المرحمية، بل هو استحضار للحلم الدائم بفضاء «المثل الأرضي» امعارض بكل طوباوية زائفة، ومقومات هذا الفضاء — أثناء تعاملنا مع عناصره — تنطلق من الكلمة الطيبة إلى الصرخة المدمرة، ومن الزمن «لميزائي» إلى الرمز الميتافيزيقي المجرد، ومن تعاقب الفصول إلى تعاقب الأحوال، ومن العزّز «والاصطبل» و«التكية» إلى المنيى والوكالة والقلعة المحصنة، من الوعد والوعد إلى «البابيت» والخاصجر، من العشق المقدس إلى الجسد المدنس، من

(5) يمس إشكالية «الفتوة» الحقيقي من خلال رعبته في تحقيق قيم التكامل الحضاعي والتوحد العشيري والتماسك لدموي في مجتمع يرفض أو يسحر في أحسن الأحوال — من هذه لقيم. «والدنيا هينا يظهر لم تعد بحاجة إلى العصابات القوية ولكن هل صاع حقا ونهى» دنيا له ص، 97.

كما أن إشكالية الفتوة تكمن أيضا في موه أو نهايته بمجرد معادته لمجاله لطبيعي والملاحظ على نهاية لفتوات عند حبيب محفوظ «موبهم بمجرد خروجهم إلى «المدينة» لحديثه، أي يتكون الحارة لسبب أو لآخر فينتهي بهم الأمر إلى السحر (بدر إن لم يكن مستحيلا تمام الاستحالة عدم دخول الفتوة إلى السحر. إنه محطة ضرورية تؤكد شعارهم المعروف : السحر لدرجا اطر عى سبيل المثال : همس الحبوب ص، 166] أو الاحراف عن مبدئ الفتوة فيتحول «الفتوة» نتيجة لذلك إلى مجرد «عرجي» أي سائق عربة فقط، أو إلى «برمجي» أي ممارس لكل المهس الحفيرة الأخلاقية أحيانا يدافع المحصول على المال بأي طريق، أو إلى «بلطجي» أي مجرد محرم أو قاطع طريق . الخ

(6) لا يوجد «الفتوة» إلا في الحارة وحتى إن وجد في «المدينة» الحداثيّة فهو لا يدخل في إطار «الفتوات» بل قد يكون مجرد ظل باهت لهؤلاء، يطر إليه كشاز في بية المدينة الحداثيّة المادية والأخلاقية

الإيمان إلى الوثنية، من التسامح إلى الثأر، من العناء إلى العويل، من اماء إلى الدم،
أخيراً من الكائن العادي إلى الفتوة، أو من الشرير (الواقعي) إلى الأسطوري.

النص :

يتناوب النصّ زمان : زمن الراوي وزمن الحكاية.

زمن الراوي لا علاقة له بالحكاية «جذبني مقهى النجف في سنّ المراهقة»⁽⁷⁾، ولكنه
يستلث — أي انزس — وظائف أساسية منها :

أ) مفتوحٌ و استهلال تمهيدي يهيئ القارئ لتقبل ما سيأتي بأسلوب مشوق يعتمد لإثارة
والإشارات السريعة المعينة بوع من التغير الموحى بالمفاجأة.

ب) يُعرّف بالشخصية المركزية «موجود الديناري الأسطورة الباقية»⁽⁸⁾.

ج) يمارس سلوكاً اديولوجياً على القارئ «انه آخر الفنون» قبل أن يمارس سلوكه السردي.
ومن ثم — كما سقت الإشارة — لا علاقة له بالحكاية، ولا يساهم في أحداثها،
وكما ان المتحدث داخل هذا المفتوح ليس عاصراً من عاصرها (الحكاية)، والمقهي
المتحدث عنه لم يكن مجالاً حيويًا لحركة الفتوة، بل هو مجرد مكان — وليس
فضاء — ثابت يقدم لنا الشخصية بعد أن انتهى دورها مكتفية بإشعاعها الساحر
العق بأنفاس الماضي. حكم على الفتوة بعشر سنوات سجنًا «ولما افرح عنه فرصت
عليه رقابة دائمة، فابتاع مقهى النجف ومارس حياة مواطن كسائر المواطنين»⁽⁹⁾. من
هنا يصبح الهدف من هذا المقطع، «ديولوجيًا»، لدعوة إلى استرجاع هذا الزمن
المفقود، وبمجرد احتسائه للفرقة يعيش «ابهج ما في الماضي والحاضر
والمستقبل»⁽¹⁰⁾.

د) يلعب هذا المقصع — من ناحية أخرى — دوراً سائياً هاماً بين بداية الحكاية ونهايتها
التي يعود فيها الراوي إلى المقهى الذي جلس فيه في البداية، يبدأ النصّ ادن بالمقهي
وينتهي به. والمقهي في البداية والنهاية مؤثت بأشخصية المركزية «موجود الديناري»
ولوحقتها، مع إبراز فرق جوهري يتجسد في كون طبيعة المقطع في البداية تعكس
تعامل الراوي مع «الفتوة»، في حين يعكس المقصع الأخير تعامل الذاكرة الجماعية

(7) الشيطان يعط، ص، 4.

(8) الشيطان يعط، ص، 4.

(9) انشيطان يعط، ص، 46.

(10) الشيطان يعط، ص، 4.

مع الشخصية ذاتها التي انفتحت على «الفتوة» المستمرة في ابن «لرحل الثاني» أو السعد الأيسر للرحل لأور، لفتوة «موجود الدياري».

أما بالنسبة لزمن الحكاية فهو زمن الاسطورة. وهو زمن مني للمجهول «يُحكى ان» (11). ووظيفة هذا الزمن ووظيفة تسيغية مادام الكلام اصادر عن هذه الصيغة (نساء للمجهول) يعكس أيضا زاوية مجهولا يهدف إلى تقديم الحكاية بنوع من الحياد الوهمي من خلال الوسائل التالية :

(أ) عن طريق نسبة الكلام إلى رواة مجهولين دون تحديد الاسم أو اللقب أو الجنس أو الصفة المهنية... الخ.

(ب) ومن ثم يصبح الراوي غير مسؤول عن صحة أو كذب ما يروي بل العهدة على القائل.

(ج) غير أن ذلك لا يمنع من الاعتراف بتعدد الحكايات وكثرتها وتداخلها خاصة ان الصيغة الأولى «يُحكى ان» تختلف عن الصيغة الثانية ما دَامَتْما مشتركاً من حيث التركيب وتختلفان من جهة الدلالة (12).

(د) هكذا تصبح الحكاية — حكاية موجود الدياري — حكاية من بين حكايات كثيرة قابلة للتصديق أو الإنكار. هي اذن رحم من الحكايات المتلاحقة تمكن من فتح المجال للتحويل والمحل.

يبدأ النص على الشكل التالي — بعد ورود لصيغة الأولى — : «يُحكى انه ألقى على اتباعه..» ولاشك ان هذه البداية هي بداية لحكاية محددة من بين الحكايات لعديدة، هي حكاية «الرجل الثاني» الذي عود به النص. وحكاية «الرجل الثاني» هي حكاية «شطا الحجري»، وهو من أتباع «موجود الدياري» الذي يطمح إلى أن يصبح «الرجل الثاني» أو اليد اليمنى لفتوة تمهيدا لكي يصبح «الرجل الأول» في المستقبل. يحاطب «موجود الدياري» أتباعه في لحظة الاختيار بقوله : «ما من جماعة مثنا الا وفيها رجل ثا، على ذلك حري عرف من غير...».

(11) الشيطان يعط، ص، 4

(12) الاختلاف لا ينف عن حدود السياق السردى وموقعه المقطعي في النص، بل يمتد لاختلاف إلى الجانب انطباعي.

والصيغة الأولى مرسومة على الشكل التالي . «يُحكى أن ..»، أما الصيغة الثانية فإنها تمثل مفتحا سرديا لا يعص عن المنس الحكائي : «يُحكى أنه ألقى على اتباعه... الخ»، فالصيغة الأولى تقديم للمسكوت عنه، والمسكوت هو مجرد تذكير بالمسكوت عنه الذي يتمثل في «موجود الدياري» أما الصيغة الثانية فهي حكاية واحدة من الحكايات، أي حكاية «الرجل الثاني»، وهذا ما سيتضح أثناء التحليل

ما هي حكاية الرجل الثاني إذن ؟ شاب مقدم من شباب الفتوة «موجود الديباري» جرأته تدفع به إلى أن يبادر بتلبية رغبة معلمه «موجود لديباري» في أن يكون له رجل ثاد. وبسبب هذه الرغبة من جهة، والحرأة من جهة ثانية يصح عرضة لمحمد من قبل لأتباع السابقين عليه في «فتونة»، كما أنه — من جهة ثانية — يحضخ لمجموعة من الاختبارات⁽¹³⁾ يختبر بها المعلم «موجود الديباري» لفتوة الشاب «شطأ الحجري»، وهو — أي المعلم — لا يحمي إعجابه بجرأته وشجاعته، يتحسد ذلك في جدول لاختبارات لتالية :

جدول رقم : 1

الاختبارات	المقطع والنصفحة
اختبار الحرأة والشجاعة	«لو لم تفعل لاعتبرت الأمر كأد لم يكن» ص، 9
اختبار الطاعة	«فشم شطأ عن ساعديه وراح بذلك السابق لمدمحتين بارتياح وفخار» ص، 9
اختبار التحدي	«ولكن لا فتوة بلا جنون» ص، 10
اختبار الذكاء	«ولكن الفتونة الحق لا تستند إلى لقوة والشجاعة وحدهما» ص، 5
اختبار الاستمرار والصبر	«أقول لك يا أعشى استمر» ص، 20
اختبار المغمرة	«اعرف أنك مخطوبة للديباري» ص، 17

الحارة الأصل أو الفتوة بالانتماء.

وبالرغم من اختيار «شطأ الحجري» لهذه لاختبارات أو الكمائس بجاج، فإن الحب هو نقطة ضعف وقوة «الفتوة»، وهو أمر يعنو ولا يُعنى عليه، من هنا سيضطّر «شطأ» إلى معادرة الحارة رفقة معشوقته وهي مخطوبة للديباري — وهو اختيار جديد «شطأ لحجري» —، أقول

(13) انظر :

— نبيلة إبراهيم : البدايات الأولى لتأليف القصص، الأفلام العراقية، ع، 8، س، 12، 1977، ص، 45.

ومعلوم أن قانون الاختبارات قانون الحكاية الإنسانية

سيصطر إلى معدرة الحارة طالياً الحماية من «فتوة» «الدرب الأحمر» المسمى «لشلي». وفي الحارة الحديدية سينعرض لاختبارات أخرى على الشكل التالي .

جدول رقم : 2

لاختبارات	لمقطع والصفحة
اختبار أوفاء اختبار الشخصية اختبار الببل والدفاع عن العرض اختبار إعادة الاعتبار	«... لا أمام رجل حان معنمه». ص، 23 «... يعني ذلك أن أكون العوبة في يد العير؟» ص، 27 «... تقدم، أنت حبال» ص، 36 «... لن أطق أبداً...» ص، 38 «... جاء اليوم الذي أحلم به» ص، 46

بالمقارنة بين الجدولين يتبين لنا أن اختبارات لجدول الثاني اختبارات لها مصداقية متميزة تتجسد أساساً في اختبار مبادئ «الفتوة». فإذا كانت الحارة الأصل (الجدول رقم : 1) هي المجال الطبيعي للفتوة، فإن حارة الدرب الأحمر أو الحارة الفرع (الجدول رقم : 2) تمثل انتقالاً نحو مجال آخر قد لا يختلف من حيث مكوناته عن الحارة الأصل، ولكنه يخفف من حيث موقع «الفتوة» في فضائها، هكذا يبدأ العد العكسي بالنسبة لفتوة «شطا الحجري»، وتحل الحياة محل الإحلاص والاحتقار محل التقدير، والخوف محل الاطمئنان، والأعداء مكان الأصدقاء... وبالإضافة إلى هذا وذلك نلمس فرقاً جوهرياً بين الجدولين في جانب العلاقة بين الفتوة ومبادئها . في الجدول الأول يتلهم «الفتوة» مبادئ الفتوة عن طريق «المعلم» بشكل مباشر، أما في الجدول الثاني — بعد الانتقال إلى حارة الدرب الأحمر — فالمبادئ، مبادئ الفتوة، يتلقاها «شطا الحجري» بواسطة مجموعة من الوسائط على الشكل التالي :

« عن طريق رجل الدين الشيخ «صرغام» الذي حمل بدوره رسالة من الشيخ «عقلة» إمام حارة «شطا الحجري».

« عن طريق الناس في تجمعاتهم العامة (الأسواق، حفلات، جلسات الغرر في الليل. الح.

« عن طريق لدعاية والدعاية المضادة. [الإشاعة الكاذبة عن معسمة الذي قيل عنه إنه يعذب أهل «شطط الحجري» وروحته].

« عن طريق رسول المعلم «موجود الديناري» الذي عمق من حدة المأساة. يقول الرسول مخاطباً «شطط الحجري» : [فل نه ان يستمر] (14).

« عن طريق تهديد مبادئ «الفتونة» بهدف اختبار «شطط الحجري» امام الاعتصاب الروحاني الذي مارسه «اشبلي» على روجة «شطط الحجري».

يعودتنا إلى إختبارات الواردة في الجدولين معا، نلمس فصلا عن السابق — وظيفة هذه الكمائن في تبيان مراقي (15) الفتونة التي لا تختلف عن باقي مراقبي المجاهدة في التحارب المتعددة التي تهدف إلى تطويع الذات وترويضها. هكذا بدأ المعلم «موجود الديناري» في تعليم «شطط الحجري» أبجديات «الفتونة». تتلوه اختبارات أخرى ترداد صعوبة وشرسة إلى أن تصل إلى التجربة المرة، تجربة لاغتصاب مما فرض عليه الرجوع إلى الحارة. وهنا يصل إلى الاختبار الأخير — وهو أعلى مراحل الفتونة — الذي يكتشف فيه «شطط الحجري» أسرار اللعبة وقد ساهم فيها المعلم بشكل مباشر أو غير مباشر كما أن هذا الاختبار — من جهة أخرى — لاغتصاب الزوجة من جهة وانكشاف حقيقة تعذيب أهله وأهل روحته من ناحية ثانية] يصبح بدوره اختباراً لفتونة من خلال شعرها لأصيل الذي جاء عنى سان المعلم «موجود الديناري» : [اني فتوة الحارة وحميها وليس من مذهبي أن آخذ البرئ بالمذنب] (16).

إن الشعر الأخير لا يمسع من القصاص مادام قانون الفتونة قد احتل. وأصبح «الفتوات» لا يحتفلون عن البطحية وقطاع الطرق وشذاد الآفاق والمرزفة، ولعل الواقعة «الكبرى التي هجمت فيها الحارة، حارة «الدرب الأحمر» على حارة «الشبلي»، لم تكن معركة روتينية من تقاليد الحوار والأرق، بل إنها معركة ضرورية لإتقاد ما تبقى من قيم «الفتونة». كما أن طعنة «شطط الحجري» القائلة التي اخترقت صدر «اشبلي» تتجاوز حالة الانتقام العادية نحو إعادة الاعتبار لفتونة وهيبتها مما فسح المجال من جديد أمام الذاكرة الجماعية التي حفزت بهذا الحدث وانطلقت في الحكى المتسمق عن طريق أمط الحكي المتوارثة، وكأن النص

(14) الشيطان يعط، ص، 20

(15) لعله من الطريف هنا المقارنة بين مراقبي الصوفية ومراقبي الصوة لسبب جوهرى يعود إلى طبيعة المجاهدة — كمسح — المشتركة بين الطريقتين. والثابت تاريخياً أن لفتونة سرودها كما أن للصوفية لباسها، وبها طموسها في التمرن والأكل والشرب كما أن للصوفية طموسها في تلقي الرود و«جمع الإرادة» ولباس المرید وممارسة تجربة الكشف... لح. بين هذه ونبت يكون الهدف هو خلق الكائن الصبب المسح عن الطريقة».

(16) اشبليان يعط، ص، 46.

مساهمة جماعية لهذه الذاكرة وَوَطِيقَةُ الراوي هي آخر النص لا تحتلف عن وظائفه المشار إليها في البداية. والفرق الجوهرى بين وظائف البداية ووظائف النهاية يعود إلى طبيعة المعلومات الجديدة التي استقاها الراوي من الناس بعد آنجلاء المعركة.

كيف ساهمت الحارة في إنتاج سردها ؟ لاشك أن مرجعية الحكى تراثيا تعد الصيغة الأساسية المسيطرة على معظم مقاطع النص. غير أن هذه المرجعية التراثية اسي تبدأ بالمفتتح «يحكى أن»، لا تمنع من وجود هذه المرجعية تلمسها أحيانا وتصريحا أحيانا أخرى. وبالإضافة إلى هذا وذاك تبدو شخصية «موحد الديارى» شخصية نراثية استبشنت⁽¹⁷⁾ في واقع جديد لم يمسح من إنصافها بملاح لا تخلو من طرافة خاصة عد استنحادها بالأمثال والحكم، والاستعارات البعيدة والقرية.

لا تقع الحارة بالمثل الحيد، والبلاغة اليومية، ولا تقنع أيضا بإعادة تكرار الصيغ الاستهلالية الشهيرة في الحكى، بل تُعْتَرُ سردها بتسريب بية أخرى نمشت في بنية الأحنية. فالمهمة التي كلف بها «شطا الحكري» مهمة عامضة، وهي التالي لقر أقرب إلى «الأحداث» التي تستند إلى السؤل والحواب بين المعتم وتابعه، وعن طريق السؤل والحواب تزداد الكمائن عدداً، وتتداخل عناصرها إلى أن تصبح مائة لا يتم الكشف عن غزها إلا عن طريق الإمساك بحوهر الفتوة التي تخالف الاعتداء على الغير مادام الوصول إليها لا يتم إلا عن طريق المجاهدة والاسمرار عبر مراقبي التحربة والمعابة وعجم عود «لفتوة» في الملمات. وهذا ما يفسر طابع التهوين — وهو ملمح تراثي أيضا — الذي لف المعارك، وسدك اشخصيات، وعرابة الأحداث. ولاشك أن الراوي، في حفاظه على هذه الصورة التهويلية، يتجاوز جانب الأمانة أو التوثيق، نحو بعد آخر يتجاوز بدوره الماضي المحكي (أي حكايا الماضي)، ليحكى في افق المستقبل. فلفتوة لم يعد من نصيب الماضي، بل أصبح مطمحا أو حلما من أحلام الحارة التي لم يعد لها ما تملكه إلا الحكاية. ولعل الشعور الذي يمتاب القارئ — وقد انتاب الراوي قبل ذلك — عد نهاية الحكاية يكمن في إحساسه بأنها الحكاية الأخيرة «لفتوة» في زمن انقضاء الفتوة.

(17) وهو مصطلح أورده «فاوني» عد مستبانه لمسرحية «بوعابة»

السيمانيات وفلسفة اللغة

دور علم النفس في تأسيس فلسفة اللغة لدى أنطون مارتني

د. عزالعرى لحكيم بناني

شعبة الفلسفة — كلية الآداب

فاس

توطئة .

يعد الفيلسوف انطون مارتني (1847—1914) من الرواد الكبار في مجال البحث في المطلق وفلسفة اللغة : ولد في سويسرا الألمانية. وأتم دراساته العليا بجامعة كوتنغن برسالة جامعية تحمل عنوان «حول أصل اللغة» تحت إشراف الفيلسوف هرمان لوتسرة سنة 1875. وعمل بعد ذلك أستاذاً للفلسفة بجامعة براغ الألمانية. ولم يقطع مارتني عن الكتابة والنشر إلى حين وفاته، سواء من خلال الكتب التي نشرها بنفسه، أو من خلال المقالات التي كان ينشرها على نحو منتظم في المجلات المتخصصة، أو من خلال الكتب التي نشرها تلامذته في إطار نشر أعماله الكاملة. ورغم المحهود لدى بدله تلامذته في حياة تراثه الفكري، فإنه لم يلق بعد الصدى الذي يستحقه لدى الباحثين. لذا، سنحاول في هذه المقالة أن نطلع القارئ على تعريف مارتني لفلسفة اللغة، مع بيان الدور الذي لعبه علم النفس في تحديد مجال البحث فيها. ونحدد العلاقة القائمة بين فلسفة اللغة وعلم النفس عند مارتني طبيعة البحث في مجال المطلق باعتباره سيكولوجيا الفكر *Psychologie des Denkens*. وسنبدأ أولاً بتحديد مفهوم «فلسفة اللغة» عند مارتني من خلال تمييزها عن «علم اللغة».

التقابل بين فلسفة اللغة وعلم اللغة

عرف مارتني اللغة باعتبارها «إخباراً واعياً بالحياة النفسية» وقد يَدخُل في تعريف اللغة عموماً

كل نظام رمزي يطبق على أمر معين، سواء تعقّد الأمر بطعم قائم على الموضوعة أو غير قائم عليها مثل المعاللات الوجه كالضحك والبكاء والعصب وغير ذلك، إلا أن هذا المفهوم الواسع للغة في حاجة ماسة إلى مراجعة شاملة. فاللغة، لم تنشأ دفعة واحدة بقاء على قصد ميت لدى واضع مفترض لها. وحتى ولو افترضنا نشأتها من خلال واضعين متعددين، فإنها لم تتبع نظاما محددا أو مهجيا واضحا دقيقا في نشأتها. وعندما تتخذ لغة معينة شكلها النهائي، لا ينبغي دراستها على أساس وجود محطّط مسبق، صاحب نشأتها بل على أساس هدف التواصل. لذا فأهم مميزات اللغة لدى مارتني هي الإحبار الإرادي بالضرورة الطبيعية. وتظل سلسلة إرادة التواصل حيطا ناطقا في كل مرحلة من مراحل بقاء نصية في اللغة.

وقد حرص مارتني على التمييز بين «فلسفة اللغة» و«علم اللغة» ولا يعني فهم التقابل بين المفهومين على غرار التقابل الحديث بين «فلسفة الطبيعة» و«علم الطبيعة» باعتباره تقابلا بين منهج تأملي وحر تجريبي يصدّد فحص ظواهر الطبيعة. ولحال أن فلسفة اللغة لا تختلف منهجيا عن علم اللغة لأنها تعتمد نفس المنهج التجريبي. فالبنيات اللغوية ذاتها مكتسبة وتتصل بفحصا تجريبيًا يصدّد بشأنها. وقد ذهب إلى أن فلسفة اللغة، على غرار علم اللغة، على نفس الطاهرة، أي اللغة، وإن من خلال انكبابها على زوايا وأجزاء مختلفة من نفس الظاهرة. فإذا كما يميز في اللغة بين ما يدركه حسيا في العلامة الفيزيائية وبين مصموم أو دلالة العلامة، فقد ذهب إلى أن علم اللغة يهتم بالحجاب الأول، بينما تعنى فلسفة اللغة بالحجاب الثاني. لكن هذا التحديد غير كاف، لأن الفلاسفة وعلماء اللغة على السواء يعنون في ذات الوقت بالشكل والمصموم معا. وقد يذهب لبعض آخرين إلى أن فلسفة اللغة تعنى بالقوانين العامة المصدرة بينما يعنى علم اللغة بما هو جزئي وملبوس. وإذا كان الأمر كذلك، فسببنا إبي إدراج فيسيولوجيا اللغة في دائرة فلسفة اللغة لأنها تسعى إلى اكتشاف قوانين مطردة. لذا يفصل مارتني أن يعرف فلسفة اللغة من خلال تعريفه العام التالي للفلسفة :

«كما أشرتُ إبي ذلك في موضع آخر⁽¹⁾، كل أبحاث علم النفس، وكل الأبحاث المهمة بما هو عام ومطرد، وهي أبحاث يتعين عليها أن تركز على أبحاث علم النفس، وتتركز بها بحيث تكون في خدمة تقسيم هادف للعمل وفي انسجام مع الأبحاث السيكلوجية — أقول، كل تلك الأبحاث تسمى أبحاثا فلسفية»⁽²⁾.

لذا يجعل مارتني الميتافيزيقا وعلم النفس على رأس العلوم لطريقة في الفلسفة ثم

(1) يفصّل مارتني مقالاته «ماهي الفلسفة»

Was ist philosophie in Anton Marty Gesammelte Schriften, B1, A1 pp. 69-94.

Untersuchungen, 6 (2)

يستخلص مارتني تحديده لفلسفة اللغة من خلال الربط بين علم النفس والمنطق باعتباره سيكولوجيا الفكر كما أسفها. يقول مارتني :

«بوسعنا أن نعرف المصنم باعتبارها حقلاً معرفياً يضوي تحت لواء علم النفس وكل الحقول المرتبطة على نحو صيق بالبحث السيكلوحي طبقاً لمبدأ تقسيم العمل ؛ تدخل الميتافيزيقا (وضعية المعرفة) ضمن العلوم النظرية، وتدخل الأخلاق وفلسفة لغو وسياسة (وعموماً علم الاجتماع وفلسفة التاريخ) ضمن العلوم العمليه، إضافة إلى المنطق وعلم الجمال، ويدخل أخير (. .) مجال تاريخ الفلسفة، وكل المروع الخاصة المنصوية بحته ضمن المباحث التاريخية — المحسوسة»⁽³⁾.

ويلوح من خلال احتزال مباحث الفلسفة في علم النفس كما لو كان مارتني يقتضي آثار المبرعات السيكلوحيية Psychologismes التي تولي فريجه صدق نفودها في مختلف دراساته⁽⁴⁾ غير أن مارتني يستعمل مصطلح علم النفس بمعنى متميز في دراسته للمنطق وفلسفة اللغة. ويربأ هذا الاستعمال بمارتني عن أن يقع في أية برعة سيكلوحيية، كما وُسم بذلك خطأ من لدن البعض⁽⁵⁾.

يرى مارتني، على القيص من ذلك، استحالة تأسيس المباحث الفلسفية على علم النفس «عندما نعتبر قوانين المنطق والأخلاق بهذا المعنى حاصية سيكلوحيية وعندما نحيط بين مفهوم «القانون» كأم، معيار أو قاعدة لما هو صحيح أو سليم، وبين «القانون» في دلالة على وفائع عامة — ضرورية، كما هو الحال مع قانون الثقلالة والجادية أو كما هو الحال مع قوانين العادة»⁽⁶⁾. فقد تقودنا بعض الدوافع السيكلوحيية إلى القيام بسوك معين، لكن ذلك لا يعني ضرورة الحكم بصحة السلوك، لمجرد أنه ناتج عن قوانين سيكلوحيية مطردة. فمن يؤسس

(3) مارتني ما هي الفلسفة ص . 87.

(4) حاصه في كتابه «أسس نظرية العدد» 1884 «Die Grundlagen der Arithmetik» كان هدف فريجه هو أن يخلص اللغة والمنطق ونظرية العدد من هيمنة المنافع السيكلوحيية، وأن يقيمها على أسس مطلقة مستقلة ويلوح كما لو أن مارتني يعتنق نفس النزعة السيكلوحيية التي يقصدي لها فريجه لكن الأمر غير ذلك. إذ ذهب إلى أن جذة فريجه في تأسيس المنطق البرمزي المعاصر لا تعادلها إلا جذة مارتني في تأسيس فلسفة للمنطق واللغة وتتجلى معالم الجدة في التأكيد على وحدة الفكر الإنساني وعلى ضرورة استخدام علم النفس — بمعنى معيار لما هو متعارف عليه اليوم — من أجل الاهتمام إلى الأسس المطلقة للدلالة والفكر رغم اختلاف الأسس واللهجات

(5) كما فعل H. Ad.faes في تعليقه على محاضرة مارتني «ما هي الفلسفة» وانشور بالصحيحة الأدبية ببرلين سنة 1908 ص 155 «Berliner Literatur-Zeitung»

(6) Marty, Untersuchungen p 7

لمصنق والأخلاق على الملاحظات السيكلوجية لا يلتزم في ذات الوقت بأية خصائص معيارية مستقاة من هذه الملاحظات. فالباحث يجعل من المنطق والأخلاق فرعين من فروع علم النفس، وهو علم يدرس بشكل خاص ما يحدث في محال الحكم Urteil والارادة Wille والاختيار Wahl باختلاف الظروف طبقاً لقوانين الطبيعة. فاصطنع، يقول مارتني، بس ما هو منطقي وما هو سيكولوجي يتقل من تفسير ما يحكم به وما يعتقده في ظروف معينة طبقاً لقوانين نفسية إلى الحكم بصحة أو صدق ما يحكم به أو ما يعتقده؛ كما لو أن إمكانيه تفسير سلوك معين طبقاً لقوانين معينة تبرير صحيح لوجهة السلوك، مما يؤدي حتماً إلى برعنين نسبية وذاتية ذاتي تأثر سلمي مباشر على مفهومي الحقيقة ونعم. فالقوانين السيكلوجية تصير حالاتاً الوعية لكن لا تحكم عليها بالصدق أو الكذب، أي لا تبرر وجودها معيارياً سلباً أو إيجاباً.

إعادة صياغة مفهوم علم النفس

إن حالنا الواعية لا تنحصر فقط في الحكم بالصدق والكذب. والحكم لا يعدو أن يكون حلقة في تيار شعوري أوسع يشأ الحكم طبقاً لمعتقدات معينة، وتنشع عن المعتقدات أو الحكم مررات كافية لمصير القيام بفعل ما أو اختيار فعل كذا وكذا والبحث السيكلوجي يقوم أساساً على فحص المصالح الضرورية بين الاعتقاد والارادة والحكم، فعندما نختار أو نقرر أو نحكم، نقوم بذلك طبقاً لمعتقدات معينة، أو، كما يرى أرسطو، طبقاً لمبدأ الرؤية⁽⁷⁾. فالمعتقدات التي يحيل عليها مبدأ الرؤية على ضرورة بقاء بسلوك معين : الارادة أو الاختيار أو الحكم. ويدرس علم النفس هذه العبد دون أن يتحول، مع ذلك، إلى علم معياري يحكم بصحة أو فساد المعتقدات، لأننا غالباً ما سلك تبعاً لها دون أن نعلم الشيء الكثير عن مصدرها، أو أن نتأكد من صحتها أو فسادها، صدقها أو كذبها. ولا تتمسك في اعقاب باعتقاد معين لأننا نعلم شروط صحتها، بل لأننا نتلقاه من خارج كما نتلقى أشياء العالم المادية. ونعتبر هذه الخصوصية الدلالية للاعتقاد ومصدر الاعتقاد حجة ضد المطابقة بين ما هو صادق في ذاته وبين ما يفقد الشخص في الواقع إلى اعتماد ما أو إلى الحكم بالصدق أو كذب قضية ما فالرعة السيكلوجية باعتبارها رعة علمية تحيط بين ما هو صادق في ذاته وما هو صادق في الواقع، ويشأ على نفس النحو وهم المطابقة بين ما هو قيم في ذاته Wertvolles وما نعتبره «حيراً» صنق لبعض قوانين الطبيعة. يدرس علم النفس اقوانين الطبيعية

(7) أرسطو الأخلاق إلى بقوماحوص، ترجمة إسحق بن حبيب، وكالة المطبوعات. الكويت. الطبعة الأولى 1979 ص 114.

التي تدفع المرء إلى الاعتقاد لأخلاقي بقيم معيه دون أن تكون هذه القيم بالضرورة خيرة في ذاتها. فليس كل ما يكون قيما في الواقع طبقا لقواس طبيعية يكون قيما في ذاته.

وقد يذهب البعض إلى فساد القانون الطبيعي السيكلوجي الذي يتحكم في الإدراك والحكم والاعتقاد، فينتقد مثلا لقانون الصبغي المتحكم في الإدراك لارتباطه في القسمة المعرفية لمصدر الإدراك؛ إذ قد يرى أن الحواس ليست صمامة لصحة الأحكام لذا، قد يرفض شهادة الحواس مع ديكارت ليقف عند شهادة الداهة Evidens. فنكون الأحكام والاحيالات، تبعا للموقف الديكارتي، شهادة على صحة الحكم وصحة الاختيار عما تكون قائمة على الداهة، لكن مارتى يتصدى لهذا الموقف الديكارتي باعتباره نزع سيكلوجية، فالداهة ليست معياراً للصدق «إذ ليس كل ما يبدو بديهيا للواحد يبدو بديهيا لكل واحد»⁽⁸⁾ إذ سيكون، حسب مارتى، من فيل «الرعة السيكلوجية» لشنيعة أن يذهب إلى أن الداهة معيار للصدق، بالمعنى الذي يرى فيه أن حكم صادقا هو ما يلوح لنا على أنه كذلك باعتباره بديهيا من خلال شهادة التجربة الباطنية. يكون الحكم أو لقضية صادقة عامة كذلك بالنسبة لكل من يحكم بذلك. لكن لس كل ما يلوح على أنه بديهي بالنسبة للواحد يكون كذلك بالنسبة لكل واحد آخر. فالداهة الديكارتية تختلف كما وكيفيا باختلاف الأشخاص. أما نصحة أو لصدق فتسمعان بحاصة موضوعية مستقنة

علم النفس : التجربة الخارجية والتجربة الباطنية

يعتبر علم النفس أساسا عند مارتى علما بالوظائف النفسية الكبرى، وهي وظائف التمثل Vorstellung والحكم Urteil والعرض Interesse. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الميتافيزيقا ونظرية المعرفة تفتقران تشريحا مسقا لوظائف الوعي. لذا، يلج مارتى على القول⁽⁹⁾ بأن أغلب مفاهيم الميتافيزيقا تنشق من ملاحظاتنا بصدد سلوكنا النفسي ومن «استحلاء Romperzeption مصمونه المتمير»⁽¹⁰⁾ فأهمية وضروة التحررة النفسية في المباحث فلسفية تحعلان منها ربطا مشتركا بين كل المباحث. وقد حاول الفلاسفة من جهة أخرى مصم العلاقة الجوهرية القائمة بين علم النفس ونظرية المعرفة، واضعين بذلك حملة من القيود على وطيفة علم النفس. فهم يرون أولا ضرورة تقييد المعارف النفسية في إطار المعروف لمكتسبة من خلال التحررة الباطنية. ويرون، ثانيا، أن أسئلة نظرية المعرفة — مثل الأسئلة

(8) Marty, Untersuchungen ص 9

(9) راجع مقالته «Was ist Philosophie ?»

(10) Marty, Untersuchungen ص 12

المتعلقة بمحال وحدود وقيمة المعرفة تبعاً لموضوعها المعرفي — تقع خارج مجال علم النفس.

وقد بذل مارتني الكثير من جهده لرفع هذين القيدَين المضروبين على علم النفس. وهما ستبرز الأهمية الفلسفية لعلم النفس. فمارتني يميز بين نوعين من التحارب - بين التجربة الباطنية والتجربة الخارجية. الأولى تجربة مباشرة والثانية غير مباشرة «فما يعترضه باصلاق معطى مباشراً من خلال ما يسمى بالتجربة الخارجية ليس شيئاً آخر في الواقع غير جزء من التجربة الباطنية، أي تجربة الإبصار والسماع. وسيستحيل اصلاقاً وجود أي علم طبيعي من دون هذه التجربة فحين نستدل⁽¹¹⁾ erschliessen فقط على وجود المادة الفيزيائية — وهي مادة نمتلك بصدد وجودها قناعة علمية — باعتبارها علة للوجود استتالي أو المتزامن المطردين لانبطاعتنا واستدلالات التجربة وحدها تستحق إسم التجربة الخارجية. وبهذا يستحيل تصور مفهوم علم طبيعي لا يعتمد أدوات ومعطيات التجربة الباطنية»⁽¹²⁾ فمفهوم المادة أو الجوهر ليس معطى مباشراً في الوعي لأنه ليس موضوع تجربة مباشرة «فالمعطى المباشر الذي يتأسس عليه العلم الطبيعي (..) ليس أولاً شيئاً آخر غير بعض معطيات التجربة الباطنية، انه الوجود اليقيني المباشر لأفعال لأبصار وأفعال اسمع»⁽¹³⁾.

وسنح عن وجود نوعين من التجربة وجود نوعين آخرين من الاعتقادات : اعتقادات مباشرة، واعتقادات غير مباشرة. لا نعتقد من ناحية أولى فقط أننا نرى شيئاً أو نسمع شيئاً ؛ قد نكتشف فيما بعد أن هذا الاعتقاد كان كادماً ويكفي أن نعود إلى الحجاج التي يقدمها ديكارت⁽¹⁴⁾ ضد شهادة الإدراك لحسي لتؤكد من ذلك. لذا فحين لا نقف عند هذا المستوى الأولي، بل نعتقد (فضلاً عن ذلك) بوجود حالة وعي بصري أو حالة وعي سمعي بصرف النظر عن وجود موضوع للإدراك البصري أو السمعي. والاعتقاد الناتج عن وجود حالة وعي إدراكي ليس عرضة للشك الديكارتي لأن الأمر يتعلق هنا بوجود تجربة مباشرة بينما يصب اشك لديكارتي أساساً على التحارب غير المباشرة.

من ناحية أخرى، فإن القناعة غير المباشرة متعلقة بوجود موضوع فيزيائي للإدراك البصري من خلال التجربة الخارجية. وتتحول هذه القناعة غير المباشرة إلى قناعة عينية حينما نتبين د اعالم انخارجي بما فيه تحريتها الخارجية علة لوجود تجربة باطنية، بصرف النظر عن طبيعة

(11) التأكيد من طرفه على أهمية مفهوم الاستدلال لدى مارتني

(12) Untersuchungen 13 ص

(13) Untersuchungen 16 ص

(14) ديكارت تأملات ميتافيزيقية هي الفلسفة الأولى ترجمه اسبي الحاج در الشر عويدات.

انحصائص الميزيائية أو الحرثية أو عى العلاوات المحتتمه بىن لعاصر لموجودة فى العالم الخارجى. فحن سست فى اواقع طلقا لعلل طبعية لا نعلم فى العال فى لىرر القليل عن حصائصها.

هكذا بأحد علم النفس دلالة الفلسفية عندما يصم الحرية اىحارجية — فى استدلالات الحرية لدى علماء الطبيعة — إلى الحرية الباطنية ويسمى مارتى هذه الحرية لباطنية تمثلا Vorstellung أو تمثلا مفهوما⁽¹⁵⁾. وهو نفسه يصحح موضوعا لتمثل آخر وهكذا دواليت. واتمثل الموجود فى الوعي الباطني تمثل حقيقي، له وجود واقعي فى الوعي، لهذا يعنى وجود صبرورة نفسية واقعية فعلم النفس يؤكد على التلاحم القائم بين التجريتين الباطنية والخارجية. فرؤية الألوان وسماع الأصوات لا تحمل فى صياتها أية ضمنية ذاتية حور واقعية ما تقدمه لى الألوان والأصوات الح.. والحدوس الحسة ضواهر عسا أن نساءل بصدد ها ن كان بوسعها أن تصدف كعلامة لىلدالة على رافع معلل لها، أى على «شئ فى داته» فبىزبئى. وعلينا أن تملك بشئ واحد فى هذا الحث، وهو أن تلك الطواهر معطاة فى الواقع أى أسا برى الألوان وسمع الأصوات «فكل استدلال من التجربة (...) يتعين عليه أن يطلق من معطى لىحرية»⁽¹⁶⁾.

أهم ما نستخلصه لآن من تحديد مارتى لعلم النفس هو أنه علم بالحالات والصورورات الواعية أى علم وظائف الوعي. فهو يقدم تشريحا لوعي يقف فيه على وطيمة أولية وهى وطيمة التمثل ويقف فى التمثل على مستويين معرفيين محتتمين : مستوى المعرفة المباشرة ومستوى المعرفة الإستدلالية أى غير المباشرة، فتسمح لنا المعرفة المباشرة بالوقوف على علتها لىحارجية فى الواقع.

وهما يتوقف مارتى عند القند الثانى الذى وضعه بعض الفلاسفة على علم النفس، وهو قيد مفاده أن نتائج علم النفس ليست أكثر حدودى بالنسة لنظرية المعرفة من نتائج العلوم الطبيعية. وهذا المرفف ليس جديدا فيما سسميه «بحقيقة علم البحث»⁽¹⁷⁾. إذ آلت العلوم التجريبية الجديدة على نفسها أن تحلل الواقع فى رمتة، وأن تستعص بمناهج تحريرية مفتوحة يلتف حولها عدد مترابى من العلماء عن المناهج التأملية فى المثالية الكلاسيكية. لكن يتبين لنا معا

(15) بىر مارتى بىن مفهوم التمثل ومفهوم الظاهرة بالمعى الكانطى. فالمفهوم الأوسى توصلى — دلالى والمفهوم الكانطى ليس كذلك فالمفهوم الكانطى لا يعدو أن يكون تركيبا قبيا فى المكاد والزمان القيس لمفهوم غير توصلى، لأدرك لىحسى

(16) Untersuchungen ص 16

(17) وهو مفهوم استخدمه اشيدباىح للتعبير بىن العلم كسقى معنى ولعلم كسقى مفتوح. راجع

Schnädelbach (H) Philosophie in Deutschland (1831-1933) Suhrkamp 1983

سواء أن العلوم التحريية تمتنع في نظرية المعرفة إلى علم النفس افتقارها في ذلك إلى لمعرفة مباشرة. فاستدلالات التحرية هي العلوم ترتكز على وجود معطيات مباشرة في الوعي، أي أن التحرية الخارجية تتوقف على تحرية الباطنية والمعرفة الاستدلالية تتوقف على المعرفة المباشرة.

خلاصة :

إذا استقر في ذهن كيف يحدد مارتى علم النفس باعتباره فلسفة تشرية لوظائف الوعي، سهل علينا فهم تعريفه الدقيق لفلسفة اللغة :

«تتبع إليها [إلى فلسفة اللغة] كل أقصاها النصية على ما هو علم ومطرد في الصواهر للوعية، وهي فصاها ينظم بينها حيط ربيع بحيث تكون من صيغة سيكولوجية مشتركة، أو لا يكون بالوسع تناولها من دون مساعدة مستفيضة على الأقل من لدن علم النفس» (18).

وهنا، لابد من بعض الملاحظات الأخيرة :

(1) ليس كل بحث منصب على الظواهر الكلية والمطردة بحثا في فلسفة اللغة، وإلا ستكون فيسيولوجيا اللغة فرع من فروعها

(2) لن يهتم فلسفة اللغة بالظواهر المطردة فقط، بل ستعنى كذلك وأساسا بصرية الدلالة، خصوصا إذا ما جعلنا من علم النفس فلسفة تشرية لوظائف الوعي ومصاميه، وهذه المصاميم هي ما تكشف عنه وتدر عليه الأدوات اللوعية لكن ليس كل من يهتم بالدلالة فيلسوفا للغة، كما هو الشأن مع فقهاء اللغة، مع لمؤرخين أو مع علماء المعجم.

(3) إذا كان لراما على فلسفة اللغة أن تعنى أساسا بالدلالة، فعليها تبعا بذلك أن تفحص الحدود التي تكشف عنها، وهي حدود يسميها مارتى صيغة القول Sprachform أو منهج التعبير Ausdrucksmittel. وتنقسم ذاتها إلى باضية وخارجية، ويحاول علم النفس من خلال تشرية وظائف القول أن يميز صيغ القول التي تنتمي إلى الدلالة عن تلك التي لا تنتمي إليها.

* * *

مراجع :

أرسطو : الأخلاق، إلى يقومأحوص. ترجمة اسحق بن حبيب. وكالة المطبوعات. الكويت.
ط : 1. 1979.

- Marty (Anton)** : Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie ; Verlag von Max Niemeyer, Halle 1908.
- Marty (A)** : Gesammelte Schriften, Herausgegeben von J. Eisenmeier, A. Kastil V O. Krans, Halle 1916.
- Schnädelbach (H)** : Philosophie in Deutschland. 1831-1933. Surkamp erste Auflage 1983
- Meggle (Georg)** : Hsg. Analytische Handlungstheorie, B1, Surkamp 1985.

* * *

الدكتور الطاهر وعزيز، يصدر كتاباً عن نبوية كلود ليفي ستراوس

صدر عن دار الكلام كتاب جديد للدكتور الطاهر وعزيز بعنوان «نبوية كلود ليفي ستراوس». ود. الطاهر وعزيز معروف بأعماله لجاده امتائية، ويذكر في هذا الصدد بالخصوص بكتابه «دوكامو» المترجم (ط : 1 1973) لصاحبه «موريس لبارت»، وهو بحث انثربولوجي عن سكان كاليديويا الجديدة يهتم بدراسة جسي الشخص والأسطورة في العالم الميلانيزي.

أما كتاب «نبوية كلود ليفي ستراوس» فيتناول في الباب الأول موضوع شاة الانثربولوجية، ولانثربولوجية النبوية بشكل خاص، مع التركيز على مصادر الالهام والاستمداد عند هذا العالم. ويخصص الباب الثاني لمبادئ وقواعد المعهاج النبوي، فيما يخص الباب الثالث لدراسة الأسرة وعلاقة اختوله والصومليه. وتأتي أهمية الباب الرابع من كونه يخص بكامه لمهج ستراوس في تحليل الأسطورة. وأخيراً يعرض المؤلف في الباب الخامس لانتقادات الدارسين الموجهة لأعمال ستراوس كما يعرض لردود ستراوس نفسه عليها [ص 164 166].

كتاب «نبوية كلود ليفي ستراوس» له أهمية بالغة بالنسبة لمن يريد البحث في أسس النبوية المعاصرة، وذلك لأنه صدر عن كاتب محتص ومعروف بجديته وأمانه، ولاشك أن المكتبة العربية ستعتني بهذا لعمل الرصين.

القراءة السيميائية والمشروع اللاهوتي : وقائع وتساؤلات^(*)

لويس بايي^(**)

ترجمة

نزار التجديتي

هل يجوز لي، بعد بضع سنوات من التجربة والممارسة، أن أقف في بعض آثار «قراءة السيميائية للكتاب المقدس، بعهديه المديم ولحديد (Bible)، على مشروع لاهوتي ؟ سأحاول في الصفحات التالية⁽¹⁾ رصد مكان الوقائع بينهما، وما يجمع عنها من تحولات تصحيحهم وتساؤلات تُصرح عليهما. سألتحق، إذن، في حديثي عن علاقات الموجودة بين العلوم الانسانية واللاهوتيات (Théologie) من تحرتي الخاصة مع القراءة الإنجيلية، تلك التي

(*) Louis PANIER, Lecture sémiotique et Projet théologique Incidences et interrogations in *Recherches de Sciences religieuses* 78/2, Avril-Juin 1990, pp. 199-220

(**) أتوجه بالشكر الحارل إلى الأب حبيب موان J. MOINGT، مدير مجلة *Recherches de Science Religieuse*، بسماحه لي بنشر الترجمة العربية لقص بوياس بايي الحالي بمجلة دراسات س.أ.ل.، وإلى صاحب لقص ل. بايي، المدير الحالي بـ CADIR ولمجلة *Sémiotique et Bible*، أولاً، لموافقته على هذه الترجمة، ثم لمساهمته غير المباشرة في إنجاز الترجمة من خلال النقاش الذي جرى يساً حول تصورات السيميائية الخاصة التي يوصفها بصفه كما أشكر الأب جان كالو J. CALLOUD على مساعداته المتعددة، والذكور أنور لوفاً على مساهمته القيمة المباشرة، التي حصت لمعجمين اللاهوتي والسيميائي، وكل صديقي مصطفي لمحروفي لفته الشاهي إلى هذا القص قبل نشره.

(1) قدمت هذا العرض بـ Faculte de Théologie de Lyon، في فبراير 1990، بمناقشة رسالتي لندكتوراه في «اللاهوتيات المسونة».

Une écriture à lire : L'Évangile de l'Enfance selon saint Luc. La cause des humains dans la naissance du fils de Dieu. Approche sémiotique et lecture théologique (Faculté de Théologie de Lyon, 1990, p. 543).

مارستها مع عدة جماعات، أحصى بالذكر منها جماعة كدير CADIR⁽²⁾، في مناسبات عديدة، ومنها بمناسبة عملي في رسالة حولت فيها جهداً اجمع بين قرعة إبحلية وفكير لاهوتي، من جهة، وبين بناء السدادح بصرية للدلالة وتطبيقها، من جهة أخرى.

إنه بإمكاننا تدور علاقات اسيميائيات باللاهوتيات من حول متعددة : من جهة «موضوعات» اموارية لاحتصاصاتهما — هـ إذا كان في استطاعتنا تحديد احتصاصات هذين «العميين» — أو من وجهة نظر معرفية انطلاقاً من طرق ومعايير الحقيقة والتحقق لخاصة بهما. غير أني سأزوم هنا، على وجه الخصوص، «أثر الحذب» اندي تمارسه اسمائيات على لمشروع اللاهوتي، وبالأكد، الوجهة التي يمكن لممارسة السمائية أن توجه بحورها مشروعاً لاهوتياً

تبدو مسألة العلاقات بين السيميائيات واللاهوتيات جديدة كل الجدة، إذ طُرحت كإشكال في اسبعيات عندما دخل ما كان يسمى آنذاك بالتحليل السائي حقن الدراسات إبحية⁽³⁾. ذلك لأن هذا التحليل عير بصورة محسوسة مقارنة النص الإبحي، وبالتالي، طريقة استعماله ووصيفته بالسنة لللاهوتيات، وأيضاً لأن التحليل السائي لنا وقتها مفترماً بطريه منظمة عدية التنظيم، وبأساليب دقيقة، وبدعة واضحة تدعو للحشية أحياناً. فلا غرو أن يصدم، هـ العم، أو بالأحرى هـته التقية التحليلية، الذي كان يبدو شكلياً محصاً منكراً للتاريخ وبنات، عادات القراءة وكيفيات الاشتغال باللاهوتيات والتفكير داخلها

وارفع أن تاريخ العلاقات بين السيميائيات واللاهوتيات أقدم من ذلك بكثير، إذ يمكننا أن بين كيف أن هذين الاحتصاصين بشكلا «روحاً قديماً»، وكيف أن مسألة الدلائل (signes)، وصيفتها ونأويلها، شعت قديماً التفكير اللاهوتي من سان أوغستاك S. Augustin إلى يانكل Jungel. ذلك وحي انه نشر، وتحليه على ساحة التاريخ والأحداث، وحصوره في اكتابة السماوية (Ecriture) وفي يسوع الإنسان، هو، في نهاية المطاف، إشكال سيميائي، يمس مسألة المعنى ومسألة الدلائل ومسألتي التمثيل (représentation) والتأويل. هاوگستاك،

(2) «مركز تحليل حصب ديني» (Centre pour l'Analyse du Discours Religieux) [لدي يُشار به بحروفه الأولى CADIR] معهد تابع لـ Fac. de Theologie de Lyon، وأيضاً لـ CNRS (LRI n° 7)، يحتص بالبحث العلمي ويتكوي الأظر في السيميائيات لأدبية، وسطيق هاته لأخيره على ميدان لحصاب الديني. ويصدر المعهد مجلة Sémiotique et Bible

(3) Cf BARTHES R. et al. Exegèse et Herméneutique, Paris, Seuil, 1971 et DELORME J. Incidences des sciences du Langage sur l'exégèse et la théologie, in LAURET B. et REFOLIE R., Initiation à la pratique de la théologie, t. 1, Paris, Cerf, 1982 (299-31.)

مثلاً، سبق له أن طرح، في كتابه *De Doctrina Christiana* (4)، هذه إحسان سيميائية طرحاً دقيقاً ومعاصراً بصورة مذهشة، مُعالجاً انقصاً الأساسيه لتمكيز اللاهوتي من مصور سيميائي، ومن خلال أبعاد الأثروبولوجيا لسيميولوجية. مما يدعني إلى عرض وجهة نظره، وو بشكل سريع وحافظ

بالسنة لأوكستان، هناك الأشياء (choses)، وهناك الدلائل. فالدلائل أشياء تدل على أشياء أخرى (5). أما الأشياء، حين تكون مجرد أشياء، فإنها تقوم بالسنة للبشر مقدم مواد للاستعمال أو مقام مواد للاستمتاع (6)، ويوجد من هذين النوعين من الأشياء «شيء قائم بذاته» (7) (Chose ultime)، يقوم كحد فاصل بينهما، لا يدل على شيء غيره، ولا يمكن استعماله عرض ما : هذا الشيء يسميه أوكستان «الأب والابن والروح»، ويشكل، عده، غاية المتع، لذلك فهو يصنفه كسبة قائمة بذاتها، وليس معنى من المعاني أو قيمة من القيم. داخل هذا الجهاز السيميائي الذي لا تعيب فيه مسألة رغبة الإنسان، يشعل وصنع الإنسان مكان مشترك ومقسوماً بين الدلائل والأشياء، بين استعمال الأشياء والاستمتاع بها (8)، به وصنع عبر ثابت، قابل لحلق ليس بين الدلائل والأشياء، بين مواد الاستعمال ومواد الاستمتاع. بهذا السب، فالمهمة المنوطة بالإنسان، في نص أوكستان، هي لتأويل، إذ به يتحرر لإنسان من عبودية الدلائل. وتنتج ذلك، أن المسحجين، بفصل المسيح، كلمة الله، متحررون من قيود الدلائل، لتمكهم من تأويلها، والتعرف بذلك على مكانهم الحقيقي كإنس (9).

إنني لا أرمي من وراء هذا العرض. ضمان «كفاية» من آباء الكنيسة لمشروع، بل إبراز العلاقة الحميمة حدا بين اللاهوتيات الأساسية (10) وسيميائيات لا تهمل مسألة الذات الانسانية كيف لا، ويانكل يذكر في مقدمة كتابه (10)، الله سرُّ العالم (Dieu mystère du

(4) AUGUSTIN *De Doctrina Christiana*, in *Oeuvres de S. Augustin* vol II, Bib Augustinienne, Paris, DDB, 1949

(5) Augustin : Op cit., I, II, 2, II, I, 1

(6) Id Ibid, I, III, 3

(7) Id. Ibid, I, V, 5

(8) Id Ibid, I, III, 3

(9) Id : Ibid, III, V, 9 IX, 13

(10) JUNGEL E. : *Dieu mystère du monde*, t. I, Cerf, 1983, pp 3 16 en particulier

(11) نحتص اللاهوتيات الأساسية (Théologie fondamentale) بانقائد المسيحية الجوهرية التي تنور حول الثالوث. الأب والابن والروح. وتقديده، في المعجم اللاهوتي، اللاهوتيات العمية (Theologie pratique) التي تهتم بالسلوكات والمعاملات الدينية للمؤمن (مترجم).

(monde) بمواقف أوكستان وبسشهد بها، مُمنحاً إلى أن الرهان الأساسي للمشروع اللاهوتي يكمن في التساؤل عما إذا كانت كلمة «الله» دليلاً (signe)، وفي هذه الحالة، كيف يدل هذا الدليل على المسمى، وكيف يمتنه ؟

العلاقات قديمة، إذن، بين اللاهوتيات والسميائيات، والحضور الحالي للسميائيات في المشروع اللاهوتي لا يمكن غُذُّه فضيحة من لفضائح أو حدثاً ثورياً، بل عودة جديدة للاهوتيات إلى مسألة حقيقة الأسان داخل كَوْنِ الدلائل، وما هو بالأمر لهي في ثقافة، مثل ثقافتنا، تعتمد الإبلاغ والتواصل. سأقدم لعلاقات بين السميائيات واللاهوتيات انطلاقا من وجهة نظر السميائيات الأدبية التي ولحت باب للاهوتيات من عبة القراءة الانحسية، لأبين كيف بإمكان السميائيات أن تعيد، اليوم، تنظيم علاقة التفكير اللاهوتي بالقراءة الانحسية. لهذا الغرض، سأحدث، في القسم الأول من هذا العرض، عن السميائيات كممارسة لقراءة النصوص وتوابعها، ثم سأشير، في القسم الثاني، إلى بعض الوقائع المسوسة للسميائيات على اللاهوتيات، وكذا بعض التوجهات المحتمنة، على إثر هذه الوقائع، للمشروع اللاهوتي.

I — السميائيات : ممارسة في القراءة وفي التأويل

يعود ما اعتمدته من سميائيات، إلى الحهار الطري ومهاحي انذي اقترحه كريماص⁽¹¹⁾، وكما يستعمل حاليا في أبحاث كَبير، هناك بالطبع نظريات سميائية أخرى، مثل تلك التي ترتبط بأسماء ش.س. بيرس، وبارت، وإيكو، كما توجد استعمالات محتمة للنظرية الكريماصية.

شخصيا، أنظر إلى السميائيات كممارسة قبل كل شيء، متحسا الحديث عنها كـ «منهج» تضيق وعموص هذا المصطلح. لقد كد تتبادل فيما ييسا، منذ عشر أو خمس عشرة سنة، حول المصاحح المستعملة في التفسير الانحبي (exegèse biblique). مباحث اسفد التاريخي، المسح السائي، التحليل النفسي، المسح المادي (أو الاجتماعي)، ناظرين إليها، في الغالب، كمباحث قابلة للتطبيق «اميكانيكي» على النصوص، وكما لو أنه في مقدورنا أن نستخرج بواسطتها من النصوص نتائج معيه استجراجاً «آليا» ؛ وهمين أنه بجمعا لكل هذه المباحث في مقاربتنا لنص الانحبي سنحصل على نتائج أكثر شمولية، وُقرب إلى «المعنى المعلي» للنص. لقد كنا ننسى أنه وراء كل تطبيق لمصح من لمباحث قارئ

GREIMAS A. J. & COURTÉS J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du* (11) *Langage*, Hachette, 1979. Voir également GROUPE D'ENTREVERNES : *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, PUL, 1979, et pour la lecture biblique, GIROUD J. C. & PANIER L. *Sémiotique. Une pratique de lecture et d'analyse des textes bibliques*, Cahiers Evangile, n° 59, 1987.

يصصح عن رغبته في القراءة. لهذا بالذات، إذا كنت أتحدث هنا عن السيميائيات كممارسة فلاخفي هذا القارئ الذي «يتصرف» مع مهاجية وطرق تحليل ومناهج تتوسط علاقته مع النص لتحوّل محتواه، يترتب عن ذلك، أن المعنى ليس معطى مسبقاً، يمكن العثور عليه «وراء النص»، بل نتيجة لعمل ينحدر فيه القارئ بحراً، نتيجة لبناء دلالي تُسهر عنه مبادئ نظرية. وليست هذه المبادئ بـ «النشيكات» التي تقوم بعربة المعنى وتصفيتها لتحتفظ بقسم معين منه فحسب، بل مجرد أدوات مساعدة تتيح لنا بناء موضوع يقع في حيز الدلالة، وبالشكل الذي يجعل منه موضوعاً قابلاً للمهم (2). فما يُدرك كمعنى بوصف كمسي أُنَاحته، الممدوح.

1) ما يُميز السيميائيات عن التحليل البنائي والسيميولوجيا

سأحدد مفاهيم التحليل البنائي والسيميولوجيا والسيميائيات قبل أن أشرع في الحديث عن خصوصيات القراءة السيميائية.

لقد كان يحري الحديث، طيلة عدة سنوات، عن التحليل البنائي باعتباره منهجاً في التفسير، لاحقاً بالتيار البنوي الذي عرفته فرنسا في الستينات من هذا القرن، يعتمد البنيات في وصفه للمعنى (أي يأخذ بعلاقات الاختلاف بين العناصر الموصوفة). وكان مصاباً آنذاك، حسب التطبيقات التي صاحبه، على منطق الحكيم (logique du récit)، يصفه على شاكلة ملفوظات منطقية لتحويلات العلاقات، بواسطة قوائم المصفوفات السردية والبرامج التي تنجره. بيد أن هذا التحليل، الذي ظهر وقتها بمظهر موضوعي، أحد، كما كان مشدوداً إلى مفهوم انطلاق النص وماخوذاً بالصيغة الشكلية للنصوص، ظل عاجزاً عن الاضطلاع الفعلية بما يسمى «المكون الخطابية» (composante discursive) للنصوص، أي مصوغة العناصر العنصرية (éléments figuratifs) — الممثلون (acteurs)، الرمز، الفضاء — التي تقوم عليها الأدوار (rôles) الموصوفة في المستوى السردية، وأدى افتتاح المفرد بالشكلانية وذويانه في الاستساخ المسطقي، اقرب من لآية، للحكي إلى إغلاق أبواب لقراءة والتأويل. مع كامل الأسف، كثيراً ما أوجدت السيميائيات من هذا الحاسب السلي للتحليل البنائي.

وإذا كنا قد مارسنا طيلة عدة سنوات هذا النمط من التحليل (البنائي)، فإن النصوص التي درسناها، وبوجه خاص، حكي الأمثال (récits paraboliques) وحكي المعجرات، بهتتا إلى أهمية المصوغة الخطابية في نصيب الدلالة (structuration de la signification). ولذلك أتى استدال مصطلح «التحليل البنائي» بـ السيميائيات ليشير إلى ضرورة اعتماد منظور أعم

لتحليل النصوص، يحيط، في آن واحد، بالبعد السردى وأبعد الخطابي وبترابطهما الجوهرى في البعد التفظي الذي ساعد إلى الحديث عنه لاحقاً

في محال التفسير الأدبي، تشغل حاليه السرديات (narratologie)، التي تزامن ظهورها واسيميائيات، مكاناً مرموقاً، لأنها شكل من أشكال تحليل الحكى يهتم بوصف كيفية تنظيم السرد للحكى، وبوضع نمطية لكيفيات هذا التنظيم، أو كذبت بوصف العلاقات بين وصعية الحكى ووضعية الراوى من جهة الرمان والمكان والشخص (13). مما يجعل من السرديات والسيميائيات محايين في البحث مختلفين : إذ الأولى تدحل في إطار بلاغة سردية وظيفتها تبيان كيفية انحراط القارئ في تنظيم الحكى أو تصريفه (14)، في حين لا تستعير الثانية هذا لعدد البلاغى مهمة بالحكى باعساره بصاً أو عملاً أدبياً

يمكننا تعريف المشروع السيميائى بعبارة واحدة : إنه مشروع علم للدلالة كما يصوغها الخطاب داخل النصوص مما يجعل السيميائيات، تختلف عن اللسانيات والسيميولوجيا. ذلك لأن السانيات تهتم بالمضومة النصية لدلائل الة (أي بصياغة الكلمات داخل الة، أو بصياغة وحدات من الة داخل النص)، ويأخذ اهتمام السيميولوجيا بالدلائل شكلاً أوسع مرتبط باستعمال الدلائل، مُشكّكة من دال ومدلول، أي بطريقة توظيف الخطابات للدلائل عند الإلاع، وما يصاحبها من آثار اجتماعية وتداولية. في حين تشتغل السيميائيات على مستوى آخر، إنها تهتم بتفكيك الدلائل، أي بالعناصر والأشكال القابلة لتشكيل «الدلائل»، لا بالدلائل مُشكّكة (15). لأنه لا يمكن احتزال النص إلى معمار من الدلائل المُشكّكة، ولأن دلالة النص لا يقوم بها معنى الدلائل التي تكونه، ولا معنى مجموع الدلائل أو المعنى الناتج من تألفها. دلالة النص جزء لا يتجزأ من التنظيم لخاص بالخطاب («بصياغة الخطاب»)، ولذلك يتوجب عينا مقارنته عبر وحدات أخرى غير الدلائل، أي ينبغي البحث عن السيات القائمة بتسبيق الدلائل في مُنَحَي النص، مما يبرر اعتماد السيميائيات للمبدأ الأول في تحليلها : مبدأ المحايطة.

(2) مبدأ المحايطة

فما أنه لا يوجد مفرد مباشر إلى المعنى انصلاقاً من مُنَحَي النص، ولأن النص كُـلُّ من الدلالة غير قابل للجرئة، فإن مبدأ المحايطة طريقة في لتحليل تأتي لمراعاة اقسام النص إلى

(13) تعتمد هذه الأبحاث أعمال جيب، نصر : G. GENETTE, Figures III, Seuil, 1972

(14) ALETTI · L'art de raconter Jésus-Christ, Seuil, 1989

(15) تقوم السيميائيات المُقدّمة ها على المبادئ المعرفية لسانيات يلمسييف، انظر كتابه

L. HJELMSLEV, Prolegomenes à une théorie du langage, Paris, Minuit, 1971

محتوى (content) وتعبير (expression) مقترحة، لوصف الدلالة، شكلاً للمحتوى متخلص من إطار الكلمات ولحمل التابع، لا لمستوى المحتوى، بل لمستوى التعبير، أي متخلص من لتشكيل الذي تقدمه الدلائل. غير أنه بإمكان هذا الشكل أن يُلْحَقَ بعد ذلك بمظومه التعبير لمعناها معنى ولتأويل عناصرها من جهة المحتوى.

يقوم شكل المحتوى على «غير الدلائل» (non signes)، وهي العناصر التي نسميها على إثر يلمسييف صوراً (figures) أي تلك العناصر التي لا تحمل أية دلالة في ذاتها (كدوال بدون مدائل)، لكنها تمثل دلالة بمجرد ترابطها وتأسيسها داخل لحظان ويتركز عمل القراءة السيميائية، إذن، على ربط هذه الصور، ومما ذلك أن قراءة النص لا تقتصر على الانتقال من الدلائل المرصودة إلى المعنى أو إلى الرسالة، بل من الدوال التي يقوم لخطاب بربطها إلى تأويل دلالتها. هالتأويل عبارة عن إقامة ترابط دائٍ بين عناصر غير دالة في ذاتها. هكذا، تمثل القراءة السيميائية طرْحاً فرضية تغطي مطومة المحتوى، أي فرضية تشمل مسارات (parcours) الصور المترابطة، فرضية تكون قابلة التطبيق على نص كما يتحى لنا وقادرة على منح معنى لعناصره، لتأسيسه كدليل (16). فالسيميائيات قراءة «بالقرب»، تنطبق من المحتوى ومن كنفته تمفصله لكي تلحق بعد ذلك بالتعبير مؤولة عناصره، إذ لا يتعنى الأمر مطلقاً بتحليل عناصر التعبير بل بتأويلها اصطلاحاً من افتراض معين تمفصل المحتوى، ونميشه في شكل نماذج طرية

التأويل سابق لقراءة، كما نرى، وفعل مؤسس لها. إنه ليس بنوع من الحكم يصدره القارئ حول قيمة (valeur) رسالة تنقدها أو امتدكها على شكل مسقات أو حول مدى مقبوليتها. كما قد يُظن، بل يشكل التأويل الفعل لأول امدى يتيح عمية القراءة واندي من خلاله يتحدد انقارئ كدات لصيفة بالخطاب. وليس لقارئ ذلك اشخص الذي يُقِيم المعنى اصطلاحاً من «موسوعته» الخاصة، أو من كون قيمه، أو من عالمه فحسب، بل هو أيضا ذلك الذي يُرفع عنه الحجاب، وذلك الذي يكشف داته، داخل المصومة لدادة التي يحرها أثناء القراءة التي يقوم هو بها، لذلك يعتبر القارئ، من جهة كونه ذاتاً، أثراً من آثار القراءة الأمر الذي يدفعنا إلى انتطرق إلى المبدأ الأساسي للسيميائيات الأدبية : مبدأ لتلفظ (principe d'énonciation)

3) مبدأ التلفظ

يوفر لنا مبدأ المحابطة معالجة فريدة لعمية التلفظ، حيث يحبا الحط بين التلفظ وعملية إنتاج النص أو بين التلفظ والإبلاغ الذي يتم بين مرسل ومستقبل. هاعتماد مبدأ التلفظ يأتي

نتيجة لاعتبارنا النص كلاً من الدلالة، و«عملاً» قائماً بذاته، ووصفها بدلالة من مستوى المحادثة، وكذلك لاعتبارنا أن سببة أو لشكل المحتوى جهازاً مُصنّداً يعود إليه (instance de structuration).

يفترض ترابط الصور داخل الخطاب، المشكل للدلالة والمزول لها، «جهة مُصنّدة» غير مرتقمة، هذه الجهة هي التي يغدو معها تسلسل الصور «نطقاً» في اتجاه قارئ تُفرره عمية صياغة الخطاب (la mise en discours). هذا لقارئ يشعل، في السيميائيات، مكانة المُتَنَقِّطِ إِيَّاهُ (énonciataire)، ويحيل إلى الفطء الآخر لمحور التمتع، فصب المُتَنَقِّطِ (énonciateur) الذي يشكّل نقطة محهولة تتعلق بها سسنة الصور، وتحدّد عند كربماص جهاز التمتع.

لا يصابو لمُتَنَقِّطِ إِيَّاهُ والمُتَنَقِّطِ، في السيميائيات، شحصي القارئ والمؤلف، بل هما قطبان، أو جهتان، لصيقان بصياغة الخطاب وشكل محتوى الدلالة لا برسالة النص. فهما لا يقومان مقام «ماكن يوجد عده» النعوى (معنى سابق عيهما أو ملازم، دونهما، للنص المرسل)، بل هما محرد عناصر نظرية يفترضها ترابط الصور. مما مؤداه أن التلطف مرتبط في اسيميائيات تشييد الدلالة وبفعل التأويل امتيح لعملية القراءة.

يحكم عن اعتماد مبدأ التلطف شيجتان هامتان تحصّل القراءة :

أولاهما : تبعية التوصل والإبلاغ للدلالة. لا العكس، فاندلالة لست رديفة أو متوحاً لهما، بل هي التي بواسطتها يصح التوصل والإبلاغ ممكناً وتغدو ملازمة أدوار لمرسل والمستقبل، غير أقصاب لتلطف. ممكنة.

وثانيهما : يجب أن نعرف بضرورة وجود نص و«مأوى» يباشرة القراءة فلا تقوم القراءة اسيميائية من بديهية وجود «شفافية» معية لنص، وإسا تصع بيتهما، يسها ويس تلك الشفافية، وعنى شكل نرياح مهما :

(أ) نص مطروحاً في كشافته، أي تحلّ سس خال من المعنى.

(ب) وقارئاً باعتباره ذاتاً تابعة لعملية التأويل، وملازمة لتتصيد الدان لصور المحتوى غير ادالة : هذا التتصيد يضع لقارئ عند الحدود المتاحة للامعنى ولدلالة، طارحاً إياه، في مَقول النص، كمُتَنَقِّطِ إِيَّاهُ لم تكن لتسمح برؤيته أو تمثله أية كلمة من كلمات النص ولا أي دليل من دلائله. على هذا المصواب، «تفقدنا اقراءة السيميائية إلى تصور النص كعمل، والقارئ كذات لصيقة بفعل التأويل وملازمة لعملية تلطف الخطاب المشد أثناء القراءة.

تلك هي لمبادئ التي توجه ممارسة القراءة السيميائية قدماها بسرعة حتى تتمكن أن برصد بعض وقائعها على امشروع اللاهوتي، والتوجهات التي تفتحها في وجهه.

II - وفئات وتساؤلات مطروحة في طريق المشروع اللاهوتي

تغطي اقراءة السيميائية للكتاب المقدس باهتمام خاص من طرف اللاهوتيات، لماذا ؟ لأنه يتنق الأمر، من جهة، بالكتاب المقدس، وبالتالي، فكيفية مقارنة نصه وقراءته وتأويله تهتم اللاهوتيات (أساساً)، وفي هذا الصدد، للنص الحاصل الذي تحمله السيميائيات - النص والخطاب، انعكاسات على كيفية التي يمكن بها ربط التفسير الانجيلي سلاهوتيات من جديد ، ومن جهة أخرى، فإن عتار اقراءة كممارسة داتية في التأويل، وليس فقط كوسيلة لمعرفة أو امتلاك المعطى الأولي للإيمان، لها أهميتها الباعة بالنسبة للاهوتيات. إذ لا حرم أنه يهتم كثيراً اللاهوتيين أن يظنوا إلى هذه الممارسة باعتبارها ممارسة للإيمان، أي ممارسة كنيسية، وبالسالي، يهتمهم تحيل الشروط التي تتطلبها دلالاتها والآثار التي تحلقها لتأسيس دوات مؤمنة.

هكذا إذا كانت السيميائيات ممارسة في التأويل، تصع القارئ موضع دات منخرطة في عملية القراءة، فإن مكابها، هو نفس المكان الذي يجمع الكتابه لإيحيلية باللاهوتيات، والذي كان يشغله قديما كلام الله قل أن يحدث القطيعة المعرفية، التي بدأت مع القرن السابع عشر. فصلا بين نصوص إيحيلية حاضعة للدراسة النقدية قل أن تكون مطروحة للقراءة، من جهة، ولاهوتيات متروكة للضوابط الكنسية والوثوقية^(*)، من جهة أخرى. يبدو لي أنه في مقدور

(*) إذا كان يبدو للمؤلف أن السيميائيات قادرة على المساهمة في تشيد لاهوتيات جديدة فذلك لأمرين، يرتبطان ارتباطاً بدافع بالهدف : 1) «استراتيجي» ان القراءة اسيميائية التي تدعو وتسلم بالانصات المطلق لما يقوله النص تعد خير من يستحيب للمحيط الذهني النموذجي الذي ترعرع فيه الأنجيل حيث كنت تقدم نفسها ككلام مبشر لا كمادة متحقق بعلمي : 2) «مهيجي» أمام نصارب الآراء التاريخيه والعسمية والفلسفية حول حقيقة الوحي وحقيقة الإيمان، يطل النص الإنجيلي - الذي جهدت القراءة لمؤمنة في وقعه عبر الأجيال، فوق التاريخ وتعبيراته - «الحقيقه الثابتة» التي يجب أن تستوعف الباحث في حقيقة الإيمان.

ذلك لأن الدراسات النقدية - تاريخية أو فيلولوجية أو غيرها - التي شئت في الأنجيل لأهداف محتشمه (التحقق من تاريخيته لصالح حقيقة الإيمان، إثبات الوجود الفعلي لبعض اشخصيات انديية لمصحها القداسة (canonisation)، إلخ) هذه الدراسات النقدية انتهت إلى «الضلع لأدني» اعاد على نص، بالمعنى الإنجيلي لكلمة. ولا يعني هذا تحو النص الانجيلي من كل طابع أو إحالة تاريخية، فقرأته وتداوله من قبل إلى حيل يكرسه كمن له تاريخ، من عياب المصطور التاريخي - كما يأخذ به اليوم - عند تحريره، وبالسالي تؤهم انديين أخذوا به قديما أو انديين ما فتوا يأخذون به اليوم بطبيعة الحال، تسمى قراءات الإنجيل إلى مراحل تاريخية محتشمه، كل واحدة منها بحبراً عن كيفية تلقيه وعن الزمان المعاصر اندي سجلته . فالقراءة التاريخيه، مثلاً، تمثل مرحلة تحول نص من مستوى الكلام (إلحجي) إلى مستوى الكتاب، من مستوى الوحي والتبشير إلى التقنين والتفعيد الكنسي، من مستوى القراءة إلى مستوى الدراسة وهي أدت تعتبر حدث خطيراً في تاريخ اللاهوتيات لأنها تؤدي إلى تغيير =

السيمبائيات أن نعيد طرح مسألة العلاقة بين التفسير واللاهوتيات، وبين القراءة الإنجيلية وتناويز المؤس (interprétation croyante) طرْحاً محدداً، ومن ثم «إحفاق هذه المفصلة المسببة من تاريخ القراءة دون أن تعفل صرامة الشروط المهيمنة. تلك هي أولى الوقائع أو الانعكاسات الباحمة عن لقاء السيمبائيات باللاهوتيات، أي اتحاد مكان لاهوتي من ممارسة القراءة الإنجيلية، وجعلها «سبريا» للذات المؤمنة، أما الرفيعة لثانيه فتخص مسألة الذات. إن ممارسة القراءة السيمبائية تؤدي حتماً إلى طرح هذه لمسألة، ففعل التأويل يُخْرِجُ القارئ من مكان تحرك الصور لمصاعده داخل الحطاب كدات لتلفظ (sujet d'énonciation)، حيث يكتشف المؤر أنه يُتَكَلَّمُ عنه كذات في النص الذي يقرأه. مما يدفع بلاهوتيات إلى معالجة مسألة الذات كما تتقدم داخل الحطاب الانجيلي : لأن النصوص الانجيلية لا تحيل فقط إلى أحداث التاريخ فيكون على اللاهوتيات تحيين معناها في الذكرة، بل تحيل أيضاً إلى الذات الانسانية، وهي لذلك لها دلالة إحيائية، فمن واجب اللاهوتيات أن تجيب عما يقال فيها عن الذات الانسانية. سأفصل القول، الآن، حول هاتين الوقعتين وما يترتب عنهما من تساؤلات.

1) علاقات اللاهوتيات بالتفسير وبالقراءة

لقد عُولجت النصوص الانجيلية في عمومها منذ حولي قرنين، باعتبارها موضوعات خاصة في تفسير الانجيلي للدراسة النقدية، كوثائق تاريخية تروي وتعلق على هذا التاريخ الذي انحط فيه الله وتحلى، أو تروي تاريخه نفسه ظروف تحريره وانتشارها ونقيها. وكذلك فعنت اللاهوتيات المعاصرة، وبوجه خاص المسيحيات (christologie)^(*)، حيم قامت على أساس معالجة وثائقه للكتاب المقدس مما أثار عدة مشاكل في وجهها، سأذكر بها على وجه السرعة، ثم سأبين كيف أن المنظور يتغير حينما نعلم قراءة تأخذ هذه النصوص لا كوثائق بل كأثار (monuments) وأعمال دلالية (œuvres de signification) تنتظر قارئاً يؤوها يتعلق الأمر، إذن، بتصويرين متميزين لمعنى النصوص، وبرؤيتين مختلفتين لقصدها الاصابي (التاريخ أو الذات الانسانية)، وبموقفين مختلفين من الواقع (réalité) ومن الوجود الفعلي (réel)، كلاهما يمثلان هدفين مختلفين لللاهوتيات، وليكن في علم الجميع أن القراءة السيمبائية لا تنعى اقراءة الوثائق، بل ترر ما تستند إليه لقراءة الوثائقية وما تُحميه. وهو أن

يبه ويس القارئ المؤس أي إلى بهاته كص ديب. في حين ترمي لقراءة السيمبائية إلى وصل ما اعطع، وهي لذلك تعد أيضاً خير مُسَجِّلٍ لسياسة القراءات التي سيقته، ذليلاً قاصعاً على أنها «تأليّة» في تاريخ القراءات، لا تنعى ما سبقها بل تقوم عليه ونطبق منه لتشير إلى تحول في المنظور لدى قارئاً منه وفي «رهان الذي تسجله» (المترجم)

(*) الدراسات المتخصصة في المسيح باعتبارها معتقداً (المترجم).

الصوص مطروحة للقراءة، قل كل شيء، وأنها تُقرأ، بمعنى أنه يوجد قراء يتقدمون لقراءتها. لقد كان على اللاهوتيين، في وقت طعت فيه الإشكالية التاريخية على التفسير الانجيلي، جمع معطيات التفسير التاريخية كرها أو صوعاً — ومنها ما هو وضعي ومنها ما هو محتمل فقط —، أو بالأحرى التماس معها دون الانجراف كثيراً معها، لاستخلاص فهم يحسن معنى هذه المعطيات في تحربة لإيمان الحاضرة. وكان عليهم أن يتجنبوا دوماً موقفين خطيرين، سبباً تحنزل لمعطيات احتزلاً سلساً، أو ذاتية مشوهة كان يعت بها في العالب كل تأويل لـ «الوقائع» (faits). ومع ذلك، كان تأويلهم، أحسباً أم كرها، مُركراً حول الوقائع لأنها كانت في الاعتقاد السائد المرجع الفعلي للواقع الذي يصمم حقيقة الإيمان ويعدده عن شبهات آراء المردية.

جرت على صعيد هذا الأفق نقاشات عديدة في المسيحيات لقياس الفوارق بين يسوع (التاريخ أو التاريخي) والمسيح (الملتصق بالإيمان) وتبيان دالاتها ولن أعيد جرد تاريخ هذه النقاشات (17) بل كل ما ألاحظه عليها أنها تؤدي إلى بعض الالتباس وإلى إضفاء صابع نسبي على المسيحيات هكذا بلطمان BULIMINN يحسم الرأي في يسوع التاريخي على هذا المول. إن نصوص العهد الجديد يجب أن تؤخذ كمجرد شهادات حول الإيمان، بمعانيها تكمن في كونها نصوصاً مُشتركة بكلام يسوع المسيح (annonce) (kérygmatic) وليست وثائق تاريخية تقدم صماتات موضوعية للتاريخ ثم ظهر بعد بلطمان ما يمكن تسميته بـ «تسوية تاريخية» تلخص فيما يلي: لا يحبو الاعتقاد في يسوع المسيح من إحالة إلى مسار «ما قبل الفصح» (pré-pascal) الذي قطعه يسوع الناصري كشخص تاريخي، وبالتالي، يمكن أن يقرأ في سيرة يسوع ما قبل الفصح (أو لسيرة «الأرضية» ليسوع) «مسيحيات غير مباشرة» [أي عناصر «تاريخية» لها دلالة اعتقادية] غير أن نوعاً من العموض يطل جائداً في مثل هذه التسوية التاريخية، لأنه من الصعب التمييز بوضوح بين يسوع التاريخي (أو يسوع المؤرخين) أو يسوع القصص المحكية (يسوع جزء «ما قبل الفصح» من القصص الانجيلي)، الذي يسمى، أيضاً، يسوع «ما قبل الفصح» أو يسوع «الأرضي» وحتى حين تلوب الحدود بين القصص الانجيلي والتاريخ الإيحالي يُعتقد أنه إذا كانت الأناجيل لا تسمح بوضع تاريخ أو «حياة» ليسوع، فإن «السمات» التي تتوفر عليها كفية لتقديم وجه له أو صورة (Portrait)، مشاكلة له تاريخي، تصمم قاعدة تاريخية للنقد

(17) تاريخ هذه النقاشات معروف، يكفي لاجالة إلى أبحاث تعرض له :

DUQUOC Ch, *Missionisme de Jesus et discrétion de Dieu*, Genève, Labor et Fides, 1984,
«Histoire et Vérité de Jésus-Christ» in *Lumière et Vie*, n° 175, 1985

لبحاري حول آلامه وبعثه، كما تضمن قاعدة واقعية للمعتقد الإيماني (18).

في نظري، تؤدي هذه «التسوية التاريخية» إلى خطر داهم : إنها تنظر إلى هذه النصوص كما لو أنها منمذ مباشر إلى معنى حياة يسوع أو إلى ممارسة قابضة للتأويل انطلاقاً من مجموعة من القيم (القيم البارزة في ممارسات يسوع، سواء في علاقته مع الشريعة ومؤسّسات الديانة اليهودية، أو مع المُبْعِدِينَ، أو مع السلطة السياسية، أو مع الله.. الخ) والمرفوضة عند إدانته وموته ؛ والمصدوقة عند بعثه). وفي هذه الحالة، يكمن الخطر في تحويل بشرى يسوع المسيح إلى مجرد حطاب حول القيم، وإهمال قوة الكلمة الهائلة لصالح أيديولوجية «القيم الانجيلية».

ثم إن هذا النمط من اللاهوتيات، يواجه في مقارنته للعهد الجديد مشكلة أساسية ترتبط بتمفصل التاريخ واللغة. ففي هذا النوع من المقارنة تنال تاريخية اوقائع، وإن اقتصرنا على السمات الخصوصية لممارسة يسوع، الأسقية على اللغة التي تدل عليها، بمعنى أن اللغة، هنا، تأتي في الدرجة الثانية دائماً كتمثيل للواقع أو كتأويل بحاجة إلى من يفسه. أي أننا نظل في نهاية المطاف سجناء الوضعية التاريخية للقرن التاسع عشر، غير مبصرين بأنه بالنسبة للإنس اللغة سابقة على التاريخ، وأنه لا يوجد تاريخ إلا بأناس متكلمين (humains parlants) يحكونه ويجعلون منه خطاباً.

وقد دخل هذا التصور للعلاقات الموجودة بين اللغة والتاريخ مجال اهتمام اللاهوتيات من خلال أعمال فون راد VON RAD حول أحبار العهد القديم (19)، وأبحاث باننبرغ PANNENBERG الذي يميز من حابه بين أحبار التاريخ وتاريخ الأخبار (20). فاستعاد التيار الجديد لللاهوتيات السردية (Théologie narrative) (21) من هذا التمييز ليتحد منه مرتكراً لاهوتياً جديداً : فلم يعد يجري البحث عن مدى إحالة الحكيم الانجيلي من يسوع التاريخ فقط، بل أيضاً من الآثار الاجتماعية المصاحبة لإبلاغ الحكيم. أي أصبح يُنظر إلى دلالة

(18) ذلك هو السطور المعتمد من طرف شليك وبالك، انظر :

E. SCHILLEBEECKX, «Le récit d'un vivant, *Lumière et Vie*, n° 134, 1977, pp. 5-45 ; H HUNG, *Etre chrétien*, Seui., 1978.

وأيضا :

DUQUOC Ch., *Jésus homme libre. Esquisse d'une christologie*, Cerf 1985, BOFF L. *Jésus-Christ libérateur*, Cerf, 1983.

VON RAD G., *Théologie de l'Ancien Testament*, Genève, Labor & Fides, 1963-67 (19)

PANNENBERG W., *Esquisse d'une Christologie*, Cerf, 1974 (20)

CORSET P. 'Le théologien face au conteur évangélique A la recherche d'une théologie narrative', *Recherches de Sc. R.*, 73/I, 1985, pp. 61-84. (21)

رسالة الإنجيل، التي تُلخّص في حدث لآلام والبعث، من خلال إبلاغيتها، مما فتح هذه اللاهوتيات على البعد الاجتماعي والسياسي، كما هي عند ح.ب. ميتز (22) أو كما هو الحال في لاهوتيات التحرر، أو على البعد الخُلقي عند شسبك SCHILLEBEECKX حيث تأخذ عنده أخبار يسوع المسيح طابعاً أنطولوجياً متعلقاً بمعنى الوجود التاريخي للبشر. كما يفتحها على أنثروبولوجيا لاهوتية، لأن الإبلاغ الانجيلي، الذي يستوعبه الإبلاغ المَثَبي (communication parabolique) عند يسك، يتم تأويله من طرف هذا الأخير كأحداث لعوية يتوحه الله فيها بالكلام إلى لبشر قبل أن يُتكلم فيها عنه.

عنى هذا السؤال، تظل اللاهوتيات السردية مشدودة إلى المنظور التاريخي : فشهادة الإيمان (confession de foi) تعتبر شهادة سردية لأنها تروي الأحداث التي تجسّى الله خلالها في يسوع المسيح وقليله هي الاعتبارات المتعلقة بالمادة «الغوية» أو بالتشكيل الخطابي أو لأدبي للفصوص الانجيلي، باستثناء عدد يانكل. أكد أن التخصص لا يجلي يروي ويبلغ أشياء معينة، غير أنه يشكل كذلك صياغة خطبية واشتعالاً بالذلة، ومن ثم فوضّعها كـ «كتابة (سماوية)» أو كـ «أدب» مرتبط بصيغة الشهادة. خلاصة القول، أن التفسير الذي يُكرّس جهده للدراسة النصوص «الانجيلية» دراسة نقدية تسلّط الأضواء على تجديدها التاريخي، يصع اللاهوتيات في موضع مُخَرّج ليست قصية يسوع التاريخ/مسيح الإيمان إلا وجهاً واحداً من وجوهه المتعددة. فإذا كان التاريخ يلعبُ بالنسبة للاهوتيات دور ضمانة الواقع لشهادة الإيمان، كما يؤكد ذلك ماركوراه Marguerat (23)، فإننا نتساءل عما إذا لم يكن هناك حيط بين اواقع المخلوق داخل الخطابات والوجود الفعلي الذي يحيط ويرقى فوق كل خطاب وكل تمثيل، ثم هل يمكن أن نضع تجلي الله في التاريخ في مرتبة الوقائع التي تمثلها وتتحكم فيها الخطابات التاريخية، أم أنه على العكس يمثل «الوجود الفعلي» الذي يواحيه كل إنسان في حياته (24) ؟

دخلت مجالي التفسير الانجيلي واللاهوتيات، في السنوات الأخيرة، بعض نظريات الأدب والتواصل، منها نظرية «لعوالم الممكنة» (ريكور يستعمل عوضها مصطلح «عالم البص») : لا تعامل هذه اسظرية النص كوثيقة، بل تبحث في كيفية اشتغاله وبائه لتمثلات إحالة تُتْرَاح بالبص عن العالم الخارجي (التاريخ وأحداثه)، تتقوم مقام «إحالة ثانية» (référence seconde)، بجانب إحالات العالم الخارجي الأولى، يتمحور حولها الابداع الدلالي

(22) METZ J. B., *La foi dans l'histoire et dans la société*, Cerf, 1979.

(23) MARGUERAT D., 'A quoi sert l'exégèse ? Finalités et méthodes dans la lecture du Nouveau Testament', *Revue de Théologie et de Philosophie*, n° 119, 1987.

(24) BELLET M., *L'Immense*, Paris, Nouvelle Cité, 1987, Christ, Paris, Desclée, 1990.

لخطاب⁽²⁵⁾. وتحلل، من منظور قريب من هدا، «نظريات التلقي» الحالية لكيفية التي تشوَّش بها التمثيلات المبنية من طرف النص الأدبي التمثيلات الخاصة بالقارئ — الذي يحدد عندها بشكل مسبق بمجموعة من التمثيلات أو بـ «موسوعة» على حدّ تعبير إيكو⁽²⁶⁾ —، قائمة بذلك بدور «لغة التعبير» داخل التواصل⁽²⁷⁾. إننا نظل في حقل السيميولوجيا مع هذه النظريات الأدبية أو التواصلية، لأنّ تحليل عملية القراءة وتفاعل القارئ مع النص — أو ما يسميه إيكو بـ «التعاون التأويلي» — يُطرح فيها على مستوى التمثيلات كما لو أنّ النص يُبدي مباشرة معناه على مستوى الدلائل التي يظنها.

لقد يَبُتُّ سابقاً أنّ الممارسة السيميائية توجد على مستوى مختلف من التحليل باعتمادها منذ أيّ المحايثة والتنفيذ، فلأنّه لا يمكن بناء الدلالة، المجحولة في المصوِّص، إلا من خلال الآثار التي تُكشَفُ عند نسيق العناصر غير لدالة، التي هي الصور، فإنّه يترتب على ذلك ضرورة عدم الخلط بين الدلالة والتمثيلات المقترحة من طرف النص، وتقليص الأثر الذي يخلقه الأدب إلى مجرد تمثيل عالم من العوالم. وليست العناصر الصوريّة (éléments figuratifs)، ومنها التمثيلات، بالعناصر المسؤولة عن المعنى وإنما تسيقها الذي يقترحه القارئ عبر فعل التأويل.

والواقع أنّ للمصوِّص الانجيلية بوصفها آثاراً كلامية ثلاث وطائفت، أو ثلاثة أبعاد :

- (1) انها تتحدث عن العالم (فتخبرُ وتروي عنه وتقدم له تمثيلات) ؛
- (2) وتتحدث عن اللغة (لأنّها كأعمال أدبية تنصرف في اللغة وتشتغل داخلها) ؛
- (3) وتتحدث عن الذات الاساسية (عن هذه الذات المتكلمة التي لا تستطيع أن تتحدث عن موضوع أو أن تسمع عنه شيء إلا بواسطة حديثها عن العالم وعن اللغة).

(25) يشتغل الخطاب عند ريكور، كـ «استعارة حية» تشكل «حدثاً كلامياً» باسطة لقارئ لُطر أبحاثه .

RICOEUR P., Evénement et sens in *La théologie de l'histoire. Révélation et Histoire*, Paris, Aubier, 1971 ; et *Du texte à l'action*, Seuil, 1986

ECO U , *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, (26) Grasset, 1985

(27) انظر أعمال مدرسة كورستانس، وبوجه خاص :

JAUSS R , *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978 , ISER W., *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985

وكذلك :

ECO U 'Note sur la sémiotique de la réception', *Actes sémiotiques Documents*, IX, 81, EHESS-CNRS, 1987

تتطلب هذه الرطائف الثلاث أساط ثلاثة من لكفاءات لدى القراء، وتقوم ممارسة لقراءة السيميائية بالوظيفة الثالثة. إنه إذا كنا نقرأ أسصوص الأدبية بعيد قرائنها رغم اطلاعا مد وقت طويل على محتوياتها وما تقدمه للمعرفة ولتمثيل فلأنها تتحدث قبل كل شيء عن الذات الإنسانية حديثا يمر عبر معرجات حروف النص. مما يجعل من القراءة السيميائية ممارسة للاستماع، فهي تصحى القارئ الذي يفارب النص برغبة ذهنية في المعرفة أو في تأكيدها، لتقوده نحو اكتشاف سعيد لما كان يُقال عنه دون أن يعرفه، أو لما كان يعرفه دون أن يستطيع التعبير عنه.

وينبغي على ما سلف ذكره أنه بإمكان السيميائيات، دون أن تمت في هذا المسمى بالترمت الأصولي، أن نعيد ربط الصلة من جديد بين التفسير الأسجيلي واللاهوتيات الذين فرّق بينهما في العصر الحديث عن طريق إعادتها لتنظيم حدود القراءة الأسجيلية ومكانها، مما يؤدي إلى تشريف القراءة اللاهوتية للانجيل وإعادة الاعتبار إليها وإحقاقها، فالكتاب المقدس كتابة مطروحة للقراءة قبل أن يكون نصا موضوعاً لدراسة. تدث هي، إذن، أولى وقائع السيميائيات على اللاهوتيات.

2) اللاهوتيات وإحالة الذاتية

أما الوقعة الثانية فتمس إحالة الصوص تُبَيّن السيميائيات بتركيزها على البعد التنفطي للخطاب، الذي يخنف عن بعده الإبلاعي، كيف تتضمن مسلسلات دالة حول التناسق الفريد للصور، المصاغة في الخطاب، لتشير إلى داب متلفطة، اقارئ أولاً. ثم المتلفظ بعد ذلك. فالخطاب يتحدث عن الذات قبل أن يتحدث إلى الذات وينقل إليها بلاغا أو أعبر حول العالم والتاريخ، وينبع ذلك أن للخطاب الأسجيلي إحالة ذاتية (référence subjective) متميزة عن الإحالة إلى الوقائع الحارحية التي تمثلها الدلائل. هذه لاحالة الذاتية لا تحصى داتا عالمة أو مُريدة كما يحددها الوعي أو الحكم الصادر على المحتويات الدالية أو القيم، بل تومئ إلى دات إنسايه تُصَدّها كما تشطرها اللغة المصاغة في الخطابات الأسجيلية. وهذه الدات هي التي تقف على أبواب الوجود المعطى في الوقت الذي لا يمكن للغة، مهما كانت لقدرات التمشية لخطابات كبيرة، لا أن تحدد كليا هذا الوجود ولا أن تدل عليه دلالة شاملة، وكل ما يمكنها أن تفعله بهذا الصدد أن تميل إليه عبر التسلسلات الدالة للصور التي يهص بها الخطاب المنقووظ، فجانب الدات الإنسانية نجد الاحالة «المعلية» للخطاب الأسجيلي.

لأنها تشتمل على قدر من الخيال (fiction)، وهو عبارة عن تصرف بالتمثيلات وباللغة، ولأنها أيضا أعمال كتابية بما تعيه كلمة «كتابة» من كثافة وتصرف بالحروف، تحيل المصوص لأدبية، ومهد الكتاب المقدس الذي هو أيضا نص أدبي، إلى العالم وإلى التاريخ

باعتيارهما وقائع تحلقها اللغة حلقاً وتتحكم فيهما عبر لغة، هذا من جهة، وعلى الذات الانسانية باعتبارها إحالة فعلية محدودة بحدود لغة والوفائع، من جهة أخرى ومن ثم، فإذا كانت اللاهوتيات القائمة على أساس تاريخي تبحث في التاريخ عن ضمانة لـ «الواقع»، فإن اللاهوتيات التي تقوم على أساس القراءة تواجه مسألة الوجود الفعلي: أي هذا المكان الذي نسكنه الذات، والذي يمرق ويهدد استجمام كل خطاب موجه نحو الواقع. بمعنى، تقوم اللاهوتيات على محال «يستحيل فيه القول»، يلامسه كل خطاب في المعرفة، وبعبارة غانير K. RANNER بمصطلح «اسر»، أما طوماس فقد أشار إليه عندما أكد أن الإيمان لا يتعلق بوقائع الحطابات، ولكن بالأشياء (28).

يبغي على اللاهوتيات أن تستحيب إذن لهذه الاحالة الداتية لمصوص الانجيلية عن طريق اقترنها بقراءة أنثروبولوجية للكتاب المقدس لا بمجرد قراءة تاريخية له. ثمة «أنثروبولوجية إنجيلية» غير أنها ليست رمزية تستخرج من تصورات الاسان المعاصرة لتحريص المصوص لانجيلية، بل هي أنثروبولوجيا «بنائية» تقدم لنا بنية الاسان من خلال انتشكيل الخاص بمصور التي يبدلها الخطاب الانجيلي منظوراً إليه من مستواه التلطي. هكذا يسمح الخطاب لانجيلي لمن يقرأه «علماً إنسانياً دقيقاً» يحرر اللاهوتيات من وصاية العلوم الانسانية. فلا يغني اللاهوتيات شيك أن تطرح بمصها كخطاب للاقناع أو في الحقيقة أمام الحطابات العممية لتي تستهدف التحليل والتوقيف، بل عليها أن تكتشف وأن تطالب بذلك الموضوع المسي لدي يركن في ثديا شكل الخصابات الانجيلية: ألا وهو بنية الاسان الذي يرفعه كلام الله إلى مرتبة الذات. عدل فقط ستصبح اللاهوتيات «علماً إنسانياً» بمعنى لكلمة تفقد إلى مجاهل هذا «العلم» وتؤول نمادحه الصورية (modèles figuratifs) من خلال المصوص الانجيلية التي توظف مسارات صورية مثل: «ملكوت»، «ولادة يسوع»، «سوة»، «الحكم». الخ. ببغي، إذن، الاشتغال باللاهوتيات تنعم قراءة هذه الأشكال الدعوية، التي يتحدث فيها عن بنية الانسان وحقيقة الذات، وبالتعرف عيها، بحيث تعدو الكتابة المطروحة للقراءة «المحتمر الفعلي للتأويل» — كما كان يقول أوريجين ORIGENE ووكستان — بالنسبة للمؤمنين يسمعون فيه ما يصال عن الذات الانسانية في عالم آخر، أو هي ثقافة أخرى، أو في خطاب آخر، وذلك لخدمة كلام الله الذي ماقتى «يصنع إنسانية الانسان» منذ خلق العالم.

هناك حطابات وطروح أنثروبولوجية أخرى لا يبغي للقراءة الانجيلية وللاهوتيات إعفائها، منها الأدب، ومنها التحليل النفسي. فهذا الأخير نلفت مقارنته السيوية لذات انتباه السيميائيات الأدبية المهمة بالذات المتفظة، لأنها تقدم عدداً من المقولات النظرية التي تسمح بالتعرف

«L'acte du croyant ne s'accomplit pas à l'énoncé, mais à la chose» (Somme Théologique, (28) 11a, 11ae, q 1, art 2 et 2m).

على مسارات لصور في لحطابات الانحسة غير أنه لا يسفي أن تعتقد أن هذا الأمر يبرر استبدال لحطاب الانجيلي بالأطروحات الأنثروبولوجية للتحليل النمسي ويدعوى أنها تتناول بشكل أفضل ما يتحدث عنه الحطاب الانجيلي، لأنه في هذه الحالة سنخلط بين التحليل وبين إصدار قرار حول المعنى يصع حداً لعملية القراءة إذا نظرنا إلى التحليل النفسي كصرح أو كتحويل انثروبولوجي معين لمسألة الذات فإن مواجهته بالكتاب المقدس مفيدة للغاية⁽²⁹⁾ لأنها تبيّن كيف أنه في مستطاع الحطاب الانجيلي أن يساهم اليوم في صيانة مسألة أنسة الإلس المطروحة عينا دوما وكيف أنه يخدم قضية إلس بإدراجه في نية الذات نفسها وحي اله وآثار كلامه

هكذا فقرة الكتابة تلح با مسألة انذات، موجهة معها المشروع اللاهوتي فليس وحي اله مذهبا للاعتقاد ولا شريعة لتطبيق، كما أنه ليس بمنظومة من لقيم يقوم عليها معنى التاريخ لعلمي أو نشيد عيها المسحبة، بل عطاء من اله وتواصل مباشر منه وبين ايشر باعتبارهم يساً، ولأن الأمر كذلك، فإن وضع لدوات الاساية هو محال تأويل عطاء اله قبل أن يكون مجالا لمعرفة. وتلك مهنة اللاهوتيات، ان اللاهوتيات لا يمكن عداها مجرد له واصفه (métalangage) بمحتوى الوحي الانجيلي — وهل يمكن أن توجد لغة واصفه لوعي اله؟⁽³⁰⁾. بل عمل تأولي يقوم بصياغة النماذج الصورية والنياب المكتشفة عند القراءة الإنجيلية، وتعين مستمر لتصنيفها على واقع إنسانية ليشر.

وتؤدى با وجهة النظر التأويلية إلى مشروع عادة قراءة لنقايد اللاهوتية، لا من أجل كتابة نوع من «تاريخ الأفكار اللاهوتية» أو لشكرار وتجسيد ما تقدمه من معرفة حول وحي اله، بل لمعرفة ما يُحرّكه — وهذا ما لا تفلح في قوله إلا بصورة ناقصة عبر منرجات الحرف اغناح الإلس على كلام اله وإيمانهم به لأنه موجه فعلا إليهم.

تلك هي الوقعة الثانية للسيمائيات على اللاهوتيات قدماها على شكل اقتراح يقضي بجعل الإحالة الذاتية موضوع عمل للاهوتيات، وبإدخال البعد التأولي في صميم المشروع اللاهوتي لكشف الحجاب عن لذات الاساية لمرهوبة باوجود المعنى والمستهدفة من طرف كلام اله، ولخدمة أسسة الإلس (humanisation des humains). فليست، إذن، السيمائيات مهنا خاصا من مباحث التفسير، بل مدرسة تستند إلى عدد من القواعد

(29) لا نعى هذه المواجهة الشروع في «قراءة تحليل نصية» لكتاب المقدس، لأن هذه القراءة تُهمل الصيغة الأدبية بنقص الإنجيلي.

(30) أو كما تسأل بلطمان في مقاله المعروف.

BULTMANN R., 'Quel sens cela a-t-il de parler de Dieu ?', Foi et Compréhension vol I, Seuil, 1971.

الإجرائية، وإلى نظرية في النص الأدبي، وإلى مشروع تأويلي يستهدف مسألة الذات الأنثروبولوجية. وبما أنه أثناء ممارسة القراءة الانحيلية يُطرح بشكل حاص علاقة الكتابة بالكلام، بحيث تتصح من خلالها معالم ذات رُفع عنها الحجاب وفسحت لها القراءة مجالاً، فإن هذه المقاربة للصيغ توجّه مشروعاً لاهوتياً من نمط تأويلي، يتابع مسألة الذات الانسانية كما يلامسها كلام الله وَيَسْمُهَا، ويهدف إلى خدمة اندوات الانسانية التي يتجسد فيها كلام الله ليخلق منها «أبناء» له من جيل إلى جيل.

بارد برون 29 أكتوبر 1990

* * *

صدر ضمن منشورات عيون :

وتلك قصة أخرى..

قصص قصيرة للكاتب الأستاذ عبد الرحيم مودن.

الدار البيضاء، 1990.

* * *

عاريا...

أحضنك أيها الطين

ديوان للشاعر د. محمد بوجبيري

طبع عن نفقة الشاعر.

مطبعة دار قرطنة، الدار البيضاء 1989.

الشاعر والقصيدة

حوار مع الشاعر التونسي منصف المزرغني :

- وُلِدَ مُنْصَفُ الْمَرْغَنِيِّ سَنَةَ 1954 بِصَفَاقِيسَ — تُونِسَ صَدَرَ لَهُ :
- * عناقيد الفرح الخاوي (مجموعة شعرية) طبعَتان بتونس سنة 1981 عن دار ديميتير للنشر بتونس.
 - * عناقيد الفرح الخاوي «عن صوت إفريقيا» تونس 1982 طبعة صوتية (شريط كاسيت).
 - * عياش : طبعة أولى دار ديميتير للنشر تونس 1982، طبعة ثانية دار ابن رشد — عمان — 1986.
 - * قوس الرياح 1، طبعة أولى 1998، دار طبريا — الأردن، دار الأقواس — تونس
 - * حنظلة العي، شعر منصف، رسوم ناجي العلي تقديم بلند الحيدري، دار طبريا ودار لأقواس — تونس 1989.
 - * وله ترجمات في القصة القصيرة والمسرح والشعر لم تصدر بعد.

محمد العمري : نرحبُ في البداية بالأخ اشاعر منصف المزرغني، وبهشبه بالجراح الكبير الذي حققته قراءته ضمن المتنقى لشعري لرايح لمدينة فاس والتجاوب الحماسي الكبير لدي حققته هذه التجربة البعيدة عن الشعرية، تجربة نحرُ في البعة ونستيفر كل إمكاناتها. نوذ أن يدور حديثنا معكم حول ميكانيزمات شعركم ومرجعياته ؛ حول عملية لإلقاء نفسها، ودورها في إنتاج الشعرية.

كما نرحب بالأخ الدكتور كما كحة (تونس) الذي سيساهم معنا في هذا الحوار مشكوراً.
حميد لحمداني : كنت فكرت في عدة أسئلة. وبعل من المناسب أن يبدأ بسؤال عم
حول ماهية الشعر وماذا يقدم للإنسان من خدمة باعتبارها مُتلقياً أو شاعراً، ما هي فاعلية الشعر،
ولماذا ارتبط الأسس منذ القديم بقول لشعر ؟

منصف المرغني : لعل الاصطدام بالآخر هو الذي يُولد الشرارة الأولى للتعبير أولاً. بعد
ذلك يحدّ الإنسان نفسه تحب جاذبية هذا التعبير، ودورُ الشاعر هو أن يعبر . هو أن يحيا،
هو أن يبرر وجوده لا أكثر. هذه وظيفة يأخذها الشاعر على عاتقه دون تكليف من المجتمع
بحر لم نسمع عن مجتمع تآدى من إضراب الشعراء عن القول، ولذلك فهو يقوم بهذا الدور
للدفاع عن نفسه أولاً ؛ فالشاعر يراجه عالمٌ شرساً، وبدلث فهو يذهب إلى اللغة لأنها قريبة
إلى نفسه. بعضهم يذهب إلى وسائل وبدائل أخرى حيث يحد نفسه مرتاحاً. والكثير من
الشعراء لا يكتبون الشعر بل يحيونه، يحيون حياة شعرية. ويحدّ آخرون حياة في النصوص
الشعرية.

محمد العمري : في نفس السياق أتساءل عن علاقة الجمهور بالشعر. ربما لأحضتم هذا
حتى في اللقاء الأخير، إذ يصعد كثير من الشعراء إلى المنصة ويرنون، والجمهور في حالة
سلبية شبه مُطلقة هل يعود هذا إلى خصوصية الشعر الحديث الذي سم بتمرس الناس به
بعد .. أم يرجع إلى عطب في التجربة الشعرية نفسها ؟

منصف المرغني : أنا أعتقد أن الشعر عبر موجود إلا بوجود شعراء، فاشاعر هو الذي
يحدّد ماهية الشعر ودوره والحالة في لبلاد العربية متشابهة. لأن مجموعة من الشعراء فهمت
الحرية فهماً متسرعاً، فاعتقدوا أن التعبير هو أن تكتب بعيداً عن تزيخية الكتابة. لقد بدا
الشعراء وكأنهم يعملون ضد الشعر، فهم — بدونية مسبقة — يؤسسون لكرهية الشعر. إذا
لم يتوغل الشاعر في ذاته ولم يحاورها فإنه لا يستطيع أن يصل إلى الجمهور. لا محال للتعالم
في الشعر، ونحن نتحدث عن الشعر الذي يتصل بالجمهور، وهناك شعر يُقرأ على حدة..
والذي تميل إليه نفسي هو شعر يصطخب في النفس .

في الساحة الآن شعراء كثيرون لا أكاد أفهمهم فيهم الصادق العاشر، وفيهم الدجال،
والدجالون كثيرون. ولا مُحامس ولا مراقب.

ثم إن وسائل الإعلام تتحمل مسؤولية ؛ ينبغي أن تُساهم في ربط الانصال وإقامة الحوار
بين الجمهور والشعر. ينبغي أن تكون للنص مفاتيح حصل عليها بعد بذل الجهد وإعادة
القراءة، أمّا ألا نحصل على شيء فتنت الطامة الكبرى.

كمال كحة : أنا كثير الإعجاب بالتجربة المستمرة للأخ منصف، لكلي على اختلاف

معها، اختلاف يحترم شرعية النهج اندي نهجه. أنصق من أن اشعرية قصية خطيرة جداً بأبعادها واستمالاتها المحتملة. أنصق من الوجهة الثانية : أنا لا أكتب لكي يحد الجمهور نعماً أو تصاديا مع ما قد يرضيه أو يهيجه — على شرعية هذا — فست شرطياً وإنما أقول أو أفكر أو أكتب عندما لا أفهم، عندما يصبح الواقع ضاهاً. أكتب لأتوجه إلى نفسي بالرجة الأولى وللمتقني في مرحلة أخرى، لأقول له هاك ضربت آخر.. فليس هاك تصدي، وإنما هاك عبور، هاك انفصام وهو عسير وعسير جداً ولا يمكن أن يكون مهرجانياً، المهرجان بعد من أبعاد الحياة الإنسانية الضرورية التي لا يمكن تجاهها وكه ليس كل شيء، خاصة بالنسبة بحالة التي تمر بها البلدان المتخلفة فهناك جسٌ دقيق بضرورة الانفصال ولعبور، أي التأسيس بكلمة أخرى لإشكال فيبدو واحد ولكننا ننظر إليه من روايا مختلفة.

حميد لحمداني يذكرني كلام الأخ كمال بقوله لـ ستو كروتشي يرى فيها أن اشعر معرفة خدسة، أي أنه عندما تصبح هاك صباية في الرؤية — كما قلتم — سعي استخدام الحدس الناطل لاكتشاف البعد الواقع لعائب عن الجمهور. ألا نرون معي — وقد تساءل قبل عن وضعية الشعر — أن اشعر في بعض الأحيان لا يعبر فقط عن هذا الغموض في الواقع ولكن يعبر أبداً عن الرعة في تحاور جمود الواقع من هذه الدحة أتساءل عن شعار الآخر مصنف : الأشعار المترمة، هل يمكن بالفعل أن يطلو عليها هذ التعريف، الذي يربط بين اشعر والحدس كما سبق.

كمال كحة : من هذه الوجهة بالذات ليس هاك شعر عربي معاصر لأن الشعر العربي المعاصر هو شعر وحداني، شعر شعري، شعر إنسان يتعنى ويترجم بالمعجر، وليس قدرة على الإبداع، هاك كلمة عظيمة لهيدجر، يقول فيها «الشاعر حادي الرواسب» (وهي ترجمة مبي لعبارة الفرنسية : «les poètes chantent le fondement») وليس الحلو ها استرجاعاً ميتاً لذاكرة هامة، وما هو بناء نٍ للقدرة على التواجد في الحرف كماضي كحاضر.. أي كقدرة على الفعل الحصري على الفعل الابداعي. من هذا المطلق الشعر العربي المعاصر يكرس كآلة عجز العرب عن دخول الحضارة الآنية الطرفية بما هم عليه من الشراء، بما هم عليه من ربح الطاقات. هذا هو الإشكال في نظري.

محمد العمري : أرى أن ترتبط أكثر بتجربة الأخ الشاعر مصنف المزعجي التي أثرت كما لاحظتم إهتماماً خاصاً خلال هذا المنفى الشعري.. أود لو يحدثنا عن تحرته من البدايات ولو بإيجاز، ثم — وهذا جوهر ما أود الحديث فيه — : كيف تتولد القصيدة ووجوه المعاناة التي يعانيها اشاعر في هذا الصدد، فقد بدا لي أن الأخ مصنف من المحككين ممن دُعوا قديماً عبيد الشعر، الذين لا يستهويهم الارتجال ولا يقعون بأسه.. لاحظت أنه يحفظ قصائده كحلجات وأنفاس، إنه يقرأ كل صوت على حدة ويُقصع المعاني بقصيعات مولدة شتى المعاني الثانوية، كيف إذن تتم هذه لصاعة ارهيرية ؟

مصنف المرغني : ما يمكن قوله هو أنني بدأت الكتابة في بيئة كاتب صد الكتاب الذي لا ينتمي إلى المصحح الدراسية. من هنا بدأ المروق والاشترابات نحو عالم آخر غير الموقر. بدأت بكتابة الشعر في سن مبكرة، حوالي اثني عشرة سنة. لم أجد من يشجعي . فاطلمت. ثم وجدت نفسي داخل نادي شعري فكنت أحد في نفسي استعداداً وكان يحيل لي أنني قادر على قول أحسن مما كنت أسمع.. ثم كان هناك دور أمي، فهي وإن لم تكن مثقفة كانت لها طريقة خاصة في السرد وبر الكلام، كانت تقول لي : «قبل أن تقول أي كلمة أدركها على لسانك سبع مرات»... وكانت تقول لي : «إذا أردت أن تتكلم فتكلم دون أن تدعو أساس إلى الاستماع». وكانت تقول أيضاً : «عندما تقول بكته، لا تصحك حتى لا تسرق الضحك من المستمعين» . وهذه أساسيات في التكوين النفسي.

في البداية كنت أكتب قصيدة كل أسبوع، ثم بدأت أكتب قصيدة كل شهر ثم قصيدة كل شهرين ثم قصيدة كل سنة أشهر ثم قصيدة كل سنة ثم قصيدة كل سنين، وعندي قصيدة الآن تستمر عشر سنوات، وربما تنتهي بعد ثلاث أو أربع سنوات لتي هي قوس الرياح. فأنا عندما أكتب أحس أن ما كتبتُه إنما هو دفعة أولى، وهذه الدفعة، عبارة عن لمعات صريحة ومرضية في الوقت نفسه، تحتاج إلى إعادة النظر، ولذلك أتركها جانباً ثم أعود إليها فيما بعد لاحتبر مدى صدقها أو مدى نواشجي مع الهئية الشعرية التي سبق أن عشتها.

هناك إحد النعمة أو البرقة الشعرية... أسجلها وأحاول أن أسمى هذه الأشياء الاحتفاظ بالجمرة في الثلاجة ! كيف احتفظ بتوهج الجمرة في الثلاجة حتى تبقى مُحيرة كلما أخرجها... أحسستُ كذلك بأن هناك كلمات كنا نسخر منها مثل المخاص والولادة الارهاص، كلمات صحيحة وإنسانية وصحيحة. فالقصيدة عندي مجموعة من الكلمات أو الحالات التي لا أبرمج لها، ولا أحدد لها موضوعاً بن أجدي (بأعصابي ووعي ولا وعي) معبوساً في موضوع محدد. ويبدأ ما يُسمى بالمقطع الذي ينقذ أي شيء له أساس بذلك الموضوع، وكنت أسجل. ربما أنا أقرب إلى الروائي مني إلى الشاعر، أو أقول بأنني شعر واقع تحت الجاذبية الروائية، ولذلك لابد أن أحكي شيئاً في القصيدة، حكاية هذا الشيء يستدعي منطقاً ولكنه منطق محاصر، منطق فيه الشعر وفيه الحقا، وبدأت أكتب محدوداً في البداية إلى الحديث السياسي.

محمد العمري . لو نوعُ الأسئلة في الموضوع نفسه : قراءتك في الأدب الفصيح ؟ في شعر الشعبي ؟ في الأدب الغربي ؟ في الأدب الحديث ؟

منصف المرغني : لم أدرس أي أدب بصفة منهجية باستثناء ما درساه في المدرسة لثانوية.. فست مخصصاً، وأن محدث الآن إلى عالم الرواية. قد غرمت أحياناً بـ كي دو موباسون أو يوسف إدريس أو ترخيص أو مركزيز أو السنمائي بونويل.. وقد كنت استغرب

عذاب بيكاسو وهو يشتعل على الكريبيك، وهو يرسم هذه التفاصيل ويعبّد رسمها أكثر من مرة، إن التأثيرات تأتي من وجهات مختلفة قد لا نعيها فعالمنا دائري جداً.

طربت للأدب الشعبي وكنتُ قصائد في ذلك الإطار.. حتى في عياش هناك شيء من الشعر الشعبي الذي كنت أطرب لسماعه. ثم تحدثت عنه وما عاد يُطربني بل هو مقزّر يعود بي إلى الوراء... أعود إلى قصيدة الإبداع، لأبذل من حصانة القصيدة ثم تدجيجها بكل الوسائل التي تمكّنها من الوقوف وحدها أمام الناس. في لحظة الكتابة أقرأ قصائدي على كثير من لشعراء وحتى على الذين لا يهتمون بالشعر، وأرعى ملاحظاتهم ثم أعود إلى ذاتي وأقومُ تلك لملاحظات. وقد أُلح على أشياء يكون الناس جميعاً ضدها، لأنني وحدي أعدم أسرار العملية كلها.

لماذا أكتب وأعيد الكتابة ؟ أنا أحضر الأمسيات لشعريه وأسمع الكثير وأحسني أن يتسرب شيء مما أسمع إلى شعري، وأشك حتى في لحظة الإشراق، لذلك أترك فاصلاً زمنياً، ثم أعود لأشطب بالقلم الأحمر وأقول : هذا لذلك، وهذا لذلك. وإذا بي أجد نصاً مثقوباً لا يعني شيئاً وما هو المأزق ؟ المأزق أو اللذة هي أن أنتصير على هذا النص الذي كثرت فيه الثقوب فألحم، وأصنع خُسوراً بين هذه المفاصل.... وأطارد أبقايا وأفشر الذاكرة حتى أنضي على روائع الآخرين مما ليس بي. معنى ذلك أن كل إنسان شاعر، والذي لا ينجح هو الذي لا يستفد البحث فيما لديه. الشعر عدو الكسل الإبداعي.

حميد لحمداني : سمعت بالأمس حديثكم عن شموح نزر قباني وإلى أي حد تأثرتم به.. كما سمعت من بعض الإخوان أن درويش ربما لاحظ ذلك تقارب ذريته. فهل لكم تعليق ؟

منصف المزغني : لكل شاعر أن يحذر إما أن يكون نوة أو إلكتروناً، يدور حول اسواة. لاشت أن لشعراء المشاركة جمهوراً من المُصنّعين والأتباع هم صدى للآخرين وأنا و من بالحفر في الدات.. احترام تجربة شعراء مثل درويش وأدوينس.. أما المقعدون فهم يمسكون بالقطار وهو يمشي دون أن يعلموا مثلاً أن أدوينس قد استيقظ ميكراً وتفقدته وريته.. الح وأحسن كلمة قالها في أحد الشعراء هي أنني لا أفلد، وأن لا أحب من يُقلدني.

محمد العمري : بالمناسبة، وأنت تبحث في قصائدك عن أولئك المنسلين من تراه أكثر تبساً وإحاحاً في اقتحام فضائاتك الشعرية ؟

منصف المزغني : هذا يدخلنا حقاً في أسرار المسودات (صحك ميا ثم استأنف). لو توفرت الفرصة لأطلعنك على المسودات، ولوحدتها مرعبة ولا توحى بأي شيء، فجة ركيكة. أتعطى مثلاً أن هناك نغمة مظفيرة أو قباية، أو درويشية أو دُنقية... الخ فأنا أذبج هذه الأشياء وُستأصلها... لركام المكس في المكينة العالمية شيء مُرعب قد يطرح علينا سؤالاً حول



أَمَّا الَّذِي
كَانَ يَنْقُصُنَا
عِنْدَ رَسْمِ الْعَلَمِ

أَلَا تَذْكُرُونَ أَزْرَقَاقَ الْطُفُولَةِ فِي الزُّمَّهْرِ
فَحَنْظَلَةٌ يَتَسَلَّقُ سُلَّمَهُ الدِّمَوِيُّ
وَيَطْرُقُ حِجْرِي

من ديوان حنظلة

ماذ يمكن أن نضيف ولكن.. لكي نجد عطر متميز عن اللائحة الصويلة الموجودة من العطور ينبغي أن يكون لك نف متميز. هناك رجم أصوت وإذا لم يكن لك مه هوي يفتح الطريق فلا فائدة ولابد من خلع الكب والتماذي معه لأن المرة لا يولد من فراع. مرة سألي أحدهم منهما : لو جمعنا فلانا وفلانا وفلانا... الخ لوحدناك أنت ! فكان جواني — وكنت القاعة عامرة — : أنا لا أعرفك، ولكي متأكد تأكدأ تاماً أنك تشبه خالكت وعمك... اح فلا يمكن ألا تشبه أحداً... ودور الشاعر أن يمتص الجميع بفتح رحيقه الخاص به. لابد للشاعر أن يحتهد أن يوق مع الشيطان عقداً أبيض.. يحب أن نحرب ونسأل.

حميد لحمداني : تحدثت عن كسل اشعراء، فهلا حدثتنا عن الأسباب

منصف المزغني : هناك مطلق العرص والطلب. شعر ثورة لحنارة مثلاً أكثر من الحنارة نفسها.. واعتقد أنها من الجلال ومن الإبداع يمكن، لدرجة أنه لاند أن تأخذ منها درساً إبداعياً. كيف ؟ هذا شعب أعزل أمامه حجر كثير. حينما يراه المقاتل العربي قد يفكر في تحميته ليس يوتاً أما لطفل الفلسطيني فرأى فيه وسبة للوقوف في وجه عدو مدجج بالسلاح، ويجب على الفصيدة أن ترتفع إلى هذا المستوى الإبداعي، إن الشعر الضعيف حين يتناول قضايا عادلة يسيء إليها.

حميد لحمداني : هل ساهتمت بشعر في هذه القصيدة ؟

منصف المزغني : كتبت قبل عشر سنوات وقلت في عيش .

سَحَاتٌ يُعْطِي قَمَرٌ

يُعْطِي..

صَحِيحٌ، يُعْطِي

وفي آخر الأثر يَمَضُحُ وَجْهَ الْقَمَرِ

كما سَنَجَرٌ

قُصُورٌ انْتَعَشَفَ حِينَ الشُّعُوبِ

نِضَالاً تُصَيِّرُ

كما تَنْهَازِي

نبوت من الطير تحت سباط

النَظَرِ

تماماً كما تَنْهَشُمُ بَوَابَهُ مِنْ رُجَاجٍ

فإن نِصَالَ الشُّعُوبِ حَحَرَ

ولم أستطع مثلاً الذهاب إلى الحجر العسطيني إلا من خلال ناحي القلي، ومن خلال سيد مكاوي. وهي قصيدة قصيرة أقرأها الآن عنوانها أغنية لم يقرأها السيد مكاوي :

الأرض
عليها بشر
وبها حجر
شجر
وعلى الأغصان
بادق محتل وضاع
والأرض الأرض عليها
شعب بشري
ولها غصن ثمري
والعصن لسان يتكلم
ولعله أبكم
ولكن للعصن المشر أوجاع
في الأرض نشيد حجري الإيقاع
والأرض الأرض الأرض إذ
لا تتكلم إلا لغة الماشس عيها
بالمقلاع

هناك صعوبة الدخول إلى الموضوع. انظر مثلاً كيف نُظِرَ إلى مناصلة فجرت نفسها (ساء محيدلي) ؛ شعراء عرب كثيرون كتبوا قصائد بضائية عنها فأول ما أثارهم هو بكاوة الفتاة.. كيف ماتت وهي بكر ؟ أحشى أن يُصيح الشاعرُ مريضاً بأمراض شعبه، عليه أن يُفِي نفسه دون أن يدعي نبوءة فعالية الشعر أن يُعَرِّ عن لحظات السموان ولحظات «لصعقوان».

كمال حكة : أشاطر الأخ مصنف رأيه فيما يحصرُ الواقع، فالواقع قائم لا مجال لإنكاره والتخديرية حاية لاشك في ذلك، الواقع هو الذي يؤول للكلام ثم تطرح قصايا الإبداع ليكون الشعر.

محمد العمري : حيناً لو تحدّثنا عن التجربة الشعرية التي تساهمون فيها في إطار التجربة التوسسية خاصة. سوء من زاوية التحقيق، أو النقد، أو لمجرد شهادة، فأنتم في هذه المواقع كلها.

مصنف المرغني : بصفة عامة — والتحرُّد غير حاصل — مد عشر سنوات كنا نعيش وصماً دكتاتورياً فيما ييسا فكل شاعر يعتقد أنه يمثل الحقيقة الشعرية. وإذا لم نكتب عبي

عزاه فارتبط طريق الصواب، هناك مدرسة الواقعية الاشتراكية، وهناك ما سمي بالمدرسة الصوفية والاتجاه القبرياني، وهناك ما سميته أنا رباح الإبداع، وهي مدرسة لا مدارس فيها، حيث مزية الحمل في المعاناة بقطع النظر عن اليمين وايسار.. أنا أكره كلمة الالتزام، فهو لا يكون إلا مع الدات، فالالتزام مع الدات يؤدي إلى نقدها والسخرية منها. فالذي يسخر حقاً يجد السخرية أول ما يجدها في نفسه، الخطيئة مثلاً.

... ما أود أن أطرحه هو كيف تنظرون إلى لقاء الشعر — مع العلم أنني أعرف أنكما لم تقرأ بعد جميع دواويني الشعرية — مما طرح علي بصدد هذه المسألة هو أننا نشعر بنماتك أكثر للنص عند إلقائه بينما يميل إلى التفكك عندما يكون مكتوباً فقط ويذهب بلدن الحيدري إلى القول بأن «الكتاب يضيعني من 70 % من لداذة نصي».

حميد لحمداني · سألتكم البارحة عن هذا المقطع القصير الذي قرأتم في اللقاء والذي جاءت فيه كلمتان هما : باغ وإجماع ذلك أن تكييف الكلمة اثنائية للتلاصق مع ما تدل عليه الكسمة الأولى حتى تعطيا صوت الخروف أيضاً، يؤكد أن الالتقاء ينبغي أن يكون له دور أساسي في الاستماع للشعر.

مصنف المزعني : هل الالتقاء خارج عن النص ؟

حميد لحمداني : بالنسبة للنص المكتوب هو مسألة إضافية بالطبع، واعتقد أن تأثير الالتقاء موحود خارج القصيدة المكتوبة ولأن لكات الكتابة المقروءة في مستوى الكتابة المنقاة

كمال كحّة : فعلاً يجب التفرقة بين تجربة القراءة الصامتة للنص وتجربة القراءة لإلقاء أو المهرجانية المسرحية، عبر أن القول بأن إلقاء خارج عن النص فيه بعض التجني الالتقاء ممارسة لنفسي، فتحويل النص إلى شيء يُمارس بالجسد (الحنجرة — اليد — العين — بالحواس) يغير نوعاً من تجربة القراءة، إنها تصبح تجربة ثاية بمقوماتها وفتياتها الخاصة حتى أن نصاً واحداً إذا ألقى من طرف أشخاص مختلفين يكون له وقعٌ متغير. أما تجربة القراءة المفردة للنص فهي سيميوتها الخاصة. وفي رأيي يجب فصل التجربة الأولى عن التجربة الثانية رغم أن نقطة انطلاقهما معاً هي النص الممارسة المسرحية للنص يُفترض أن تستقطب المتلقي إلى درجة الدوبان «Identification»، أو التماهي على الأصح وهناك الممارسة التي تعتمد على التباعد Distanciation وبها خصوصيتها الأثنائية ولكل تجربة مميزاتها الخاصة.

محمد العمري : القصيدة شائكة في الواقع، ولكلام فيها طويل وهي خاضعة لطبيعة لنصوص. هناك النصوص التأملية التي يكون إلقاؤها متعذراً على المُلقي. حينما يلقي مثلاً د.

محمد السريسي شعره يعينه، فأنا أفضل أن أتأمل قصائده. وهناك نصوص يعيشها الشاعر، كما هي الطريقة التي يستخدمها الرميل مصنف، وهي تعتمد على تفكيك الأصوات والكلمات، إنه يعيش في كل لحظة عملية الصراع بين الدلالة والإيقاع والصوت والقافية. أنت تلاحظ مثلاً أنه ينطق بنصف كلمة ويخدعك بوقفة ثم يكمل وهذا يسمى التضمين كما جاء في كلمة «إج...ماع». هذا النوع من التقطيع الذي يحضر فيه نفس النكتة ولسخرية المرة هو ما يتحقق بالفعل في شعر مصنف المزغني، انه يعصر القافية في قصته ولكنها تفلت من بين أصابعه، إن له صراعاً واضحاً مع اللغة وفق في إبرازه. وعلامات هذا التشخيص في الشعر المكتوب عنده موجودة، واندي له خسارة في ميدان الإيقاع يمكنه أن يصل إلى هذا التشخيص نفسه، ولكن كل قراءة مسطحة لعمله من شأنها أن تقتله.

وأعتقد أن في شعرك نزعة تمامية لأن أبا تمام يقدم أحياناً صورة مجازية في نصف شطر وعندما نتعمق قراءة الشطر الثاني نجد أن المسألة لها علاقة بدلالة حقيقية وليس محارية :

فُتُوحُ أُمَيْرِ الْمُؤْمِنِينَ تَقْتَحُتْ

هنا نجد استعارة، ولكن عندما نستمر :

لَهْنُ أَزَاهِيرِ الرُّبَى وَالْحَدَائِقِ

نجد أن الاستعارة قد أُلغيت. كذلك عندما نقول :

يَبْصُرُ الصَّفَائِحَ لَا سُودُ الصَّخَائِفِ

فكأننا نقبل هذا وسمي ذلك. كما ينبغي أن نتبه إلى أنه يقضي داخل لشطر أيضاً. «في متونهم جلا...ء». هكذا يبدو أن الإلقاء مؤلف للمعاني ومعدّد لطاقت الص. لقد لاحظت في تعليق على هذا لبيت انه يمكن أن يقرأ حمس قراءات، وقلّت : لا أشك أن أبا تمام كان يصارع جميع هذه المعاني لكي يحضرها في نفس اللحظة، وبو مالت نفسه إلى واحد منها لضاعت الأخرى فقد كان يريد أن يحضر في الوقع جميع تلك المعاني. كذلك اشأن بالنسبة للأخ المزغني، فهو يحاول أن يحضر معاني متعددة، أشك أن يكون واعياً به جميعاً. إن البحث عن الانسجام الذي يشده كل فنان حقيقي، هو الذي يجره إلى هذه المنطقة المغناطيسية تجره فيها عدة مجرات وهو يرتعش في نقطة واحدة.

منصف المزغني : أريد أن أبقى في إطار الكلام عن مسألة الإلقاء من خلال تحريتي الخاصة، فقد نشرت أول قصيدة لي سنة 1981 ولكي بدأت الكتابة سه 66، وقد كنت شاعراً جوالاً في كافة أنحاء البلاد التونسية وألقي شعري ولم أشعر قصيدة إلا في السنة التي ذكرت، وكنت في نفس الوقت أستمع إلى شعراء آخرين، واستفيد من ذلك. وقد سمعت أن فلوير (وهو روائي) كان عندما يكتب حزمة يقرأها على نفسه، وأنا لا أستطيع أن أكتب كلمة

جرولُ بن طمعون الحششري



شاعر البلاط القابوري

عضو أكاديمية الرقابة القابورية
عضو منتدى الأدباء القابورين
حائز جائزة «المقص الذهبي»
باعتباره

افضل شاعر في ارض «نعم»

اطبوه في الاتراح	اطلبوه في الافراح
(وفاة ماتم جنازة	(عرس خطوبة ختان
حفل طلاق، رثاء	حفل عام نجاح خاص
حيوانات منزلية	تدشين تسخين
من قطط وكلاب	حملات انتخابية
وغيرها	وغيرها
(الخ...)	

اشعار تحت الطلب

اسعار في متناول الشعب

ولن رغب

فالرجاء إشعارنا

برفع السماعه اعلاه وتركيب الرقم ادناه

(2) (4) (1) (2) (1) (9) (8) (7)

من ديوان قوس الرياح

دون أن أصوتها وأجربها مع أعصابي وحنجرتي الخاصة. وقد تعصت في مسألة الإلقاء مع الجمهور — وهذا له علاقة مع تفكيري السياسي — وهو أنني لا أؤمن بالتلقين، وينبغي — عندما يتكلم السياسي — أن لا يجري المرء وراء كلمات مثل العدالة الاجتماعية، والسلام، والمحبة. بن عليه أن يرى في صميم خطابه هل هناك أحوة، هل هناك سلام أكثر مما في كلماته ذاتها. مرة في مهرجان قرطاج كان أمامي حوالي تسعة آلاف وقد تكونت لي آنذاك درية أي نوع من المكر الذي يمكن أن يمارسه الشاعر مع الجمهور. لأن الجمهور يريد أن يقول له ما في نفسه وأن تُصادية. مرة قلت :

الصمتُ حكمة، الصمتُ حكمة، الصمتُ حكمة

وختمت الكلمة الأخيرة بنبرة فيها شيء من طيب التصفيق... وجاء لتصفيق. وعندما تحقق ذلك أصمت بلذة عارمة لماذا؟، لأنني قلت فيما بعد :

اصمت حكمة لمن هو ضئيع.

والذي صنف وُدَّ نَو أمكه أن يسترجع تصفيقه وربما حاول أن يوحى لصاحبه بأنه لم يُصنف حتى لا يكون في ذلك الموضع المُوصوف.

في قصيدة كتبها متقناً بشاعر اسمه جرول — وقد اكتشفت فيما بعد أن الخطيئة اسمه جدول — أما شاعري فاسمه جرول بن طمعون الحشنشري، وقصيدته رائية، وهو يقول لمددوحه «قابور» :

وَأَنْتَ الْبَلَاءُ..... غَةُ أَصْلًا وَفَضْلًا
غَنِيٌّ عَنِ الْمَادِحِينَ الْكَثْرُ.

وكان الممدوح أعور ويقول له :

وَعَيْنُكَ، اللَّهُ مُفْرَدَةٌ
فِي الْمَحَبَا الْحَيِّ حَوَتْ كُلَّ عَمَقِ الْبَصَرِ
وَصَوْتُكَ فِي السَّلَامِ هَمْسُ حَنُونٍ
وَفِي الْحَرْبِ بَحْرٌ إِذَا مَا طَفَرَ
لَأَنْتَ الْهَرِيرُ الْهَاصُورُ الْجَسُورُ الْهَمَامُ
الْمِكْرُ... الْمِكْرُ... الْمِكْرُ...
وَكُلُّ الَّذِي سَيَقُولُ مَفْرُوقُ زُورٍ
إِذَنْ قَدْ كَفَّرَ بِهَازِ الْبِلَادِ
الَّتِي قَدْ بَيَّتَ بِطُورِ كَطُودِ
عَلَى عَاتِيَتِ الزَّمَانِ أَشْمُ...خَرِ

« قاف: أولُ حرفِ القبر
والباقي: بُور

هذا وقد وردَ في شهادة
الدكتاتوراه
أن اسمه الكامل

قابور بن قراقوش الإخ ميري

شهر: قوينير
و: قبرايل
وأحيانا يخطئ عاملُ المطبعة فيصِف اسمَه على
أساس:

بقرايل
وهذا - طبعا -
خطأ
«

من ديوان قوس الرياح

فكلمة لبلا..... غة توحى بالبلا.

وكلمة اسم..... خر هي احياء وتسمير بالقصيدة القادمة التي تقول عني عكس ما سبق :

وعَيْتِكَ صَلَءَاءٌ مِنْ رُؤْيَا
يُثَلِّهَا بَقَرٌ نَاطِرٌ فِي قَطَارٍ يَمُرُ.
وصوبك في السدم يرق كذوب
وفي الحرب بدء خوار البقر
لأنت مُخَلَّصَةٌ ذئب وكبش وقرد ومور
وفأر وهز
ولو خيروني أعيشا بسقفك
أو بجهنم لاحتثت فوراً سَفَرُ

أردت من حلال هذا كنه أن أستحيب إلى مثل شعبي يقول بأن لمداح قَدَّاح، فهذا الشاعر الذي كان قادراً على المديح كان قدراً أيضاً على النقد ففسه بعلي بالحقد على ممدوحه. وفي شعري لا أريد أن ألعب بالنهاية بل أريد أن أربي جمهوراً وأعيد الأذن إلى سالف دورها وهو الانصات، وقد يكون السطر الأخير بعد ألف سطر هو الذي سيقلب القصيدة رأساً على عقب، لذلك أنا أؤمن بالبناء الذي ينبغي أن يكون محيطاً بكل دقائق النص. المطلع في القصيدة يرعحي لأنه باب القصيدة عليه أن يكون موجهاً بها سيأتي.

حميد لحمداني : في محال تعاونكم مع بعض الفنانين الكبار المنتزعين من أمثال ناجي العلي، لاحظت في أحد دواوينكم المشتركة وجود رسومات له، فهل أضفتم انتم هذه الرسومات إلى قصائدكم ثم إنه كان لكم تعاون مباشر مع ناجي العلي في حياته ؟

منصف المرعشي رأيت ناجي العلي لأول مرة في نزل اس حلدون في تونس، وهو يقع في نهج فلسطين ومنفرع عن نهج الكويت. ورأيت هكده مرةً قلنا فعرته، كان يبدو متشنجاً، قلت مع نفسي هل سأذهب إليه وأقول له.. أنا فلان الفلاي !!! وأنا شاعر... وقدرت انه كان سيقول لي : وماذا يعني هذا ؟ وقلت دعني مه. ومع ذلك ظلت أتابع رسومه عبر الفيس، والسفير.. وغيرهما، وكنت معجباً بخطوطه وبترقيعه وبالحالات الدرامية التي كان يخفيها، لأنه كان الكاريكاتوريست الذي يملث في بطري عالماً متكاملأ كما لو قلنا عالماً شعرياً أو روائياً. كنت أحس أنه كانت له قضية مركزية فيها أشخاص دائمون يتحركون داخل عالمه المحظلة هذا الذي يعقف يديه خفيف ظهره ويتفرج أحياناً بحده يتحرك وحركته دائماً هي اتجاه العلم وهو موجود أحياناً على شمال الصورة أو في يمينها أو داخلها. ورتباطي اذن بنجي العلي هو ارتباط ابداع لذلك لم يكن في مقدوري أن استسيغ اغتيال العقل فيه، لذلك بدأت

بكتابة هذا العمل عندما سمعت اطلاق الرصاص عليه. كنت أقول بأن القصيدة ستكون في صفحة او في صفحة ونصف، واعدت كتابتها واعدت كتابتها إلى أن وصلت إلى الكتابة التاسعة وبشرتها في بغداد والكويت، وقبرص معتقداً أنها اكتملت وإذا بي أراها تشمل مثل مريض نسي داحه شيء بعد إجراء العملية. لذلك بدا لي أنه لابد من إعادة فتح هذا النص لأنه مارال يتصلب حضانة وحنان ابداعيين وقد كان لدي من عزوية الوقت ما يجعلني متفرعاً لعمي. وقد كان أحمد دحبور يسمي «موظفاً لدى شعوره». بدأت كتابة القصيدة من جديد وقد ساعدني بعض الأصدقاء على التعرف على الأجواء التي عاشها ناجي العلي. فأدركت انه كان يعاني من الصحافة، وأنا أيضاً كنت أعاني من الصحافة. وقد عبرت في شعري عن ذلك الإنسان الذي يعاني من مقص الصحافة :

صَحَائِفُ بَضٍّ مَحْرُورَةٌ بِإِقْصَ.
حُرُوفٌ حَرِيمٌ، وَبَيْنَ الْإِقْصَ لِرئيسِ الصَّخَافِي
كَانَتْ تَنَامُ
وَلَا الرُّؤَا فِي الْعَيْنِ عَمَّ الْأَرْقِ
وَلَا شَيْءٌ فَوْقَ الرَّمَالِ سَوَى
وَلِدٍ مِنْ مَدَادٍ بِهِ قَمَاهُ عَلَى
صَحْرَاءِ

وبعد هذه لتجربة أكملت النص غير أنه كان يحتوي مع ذلك على نصوص غائية معروفة هي ببساطة رسوم ناجي العلي الكثيرة فعمدت إلى اختيار ما كنت أراه ملائماً لدلالات النص تنضفر معه. وعملية الاختيار هذه اعتبرتها موجودة داخل النص. وقد اعتقد الكثير أن ناجي العلي هو الذي رسم لي هذه النماذج في القصيدة بينما أنا الذي قمت بعملية إشراك ناجي العلي واحذاء قصيدته الخاصة لكن بشكل تضافري، ذلك أنني أعتقد مثلاً أنه من لغباء التلمزيوني أن يقرأ الشاعر قصيدة ويقول : «العصمر» وإذا بصاحب الكاميرا يتابع عصموراً يتحول، إن على الكاميرا في رأيي أن تقول شيئاً آخر.

كنت علاقتي اذن بفن ناجي ذات طبيعة ابداعية بسبب القيمة العالمية لفنه وقد اختارته إحدى المجلات اليابانية كواحد من العشرة الأوائل في العالم في فن الكاريكاتور. وأهم شيء في عمله أنه قدم الشعب الفلسطيني كشعر لا كطبقات، فصوره في لحظات الضعف لحظات العنف لحظات القوة لحظات الفتور، هذه هي أهمية فن ناجي العلي.

متابعات

إشارة أولية .

توصلت المجلة من الأستاذ سمر روجي الفيصل من سوريا بإضافات ونصويّات، وملاحظات تخص البيليوغرافيا التي وضعها د. حميد لحمداني في العدد السابق من المجلة، وهي متعلقة بمؤلفات نقد الرواية في العالم العربي. وإذا تشكر المجلة الأستاذ سمر روجي الفيصل على حرصه لتطوير وتعميم هذا العمل الأمر الذي يلتقي مع رغبة واضع البيليوغرافيا، فإن المجلة تعرض أولاً لما كتبه سمر روجي الفيصل وتدرج ثانية بعض الملاحظات التي ارتأى. حميد لحمداني وضعها كتعقيب على ما جاء في نصويّاته وملاحظاته. كل ذلك من أجل التوصل إلى صوابط دقيقة لوضع بيليوغرافيا تامة لمؤلفات نقد الرواية في العالم العربي يمكن أن يستفيد منها الباحثون مستقبلاً.

حول

ثبت مؤلفات نقد الرواية في الوطن العربيّ

سمر روجي الفيصل

أعدّ الدكتور حميد لحمداني للعدد الرابع (شأن 1990) من مجلة «دراسات سيميائية أدبية لسانية» ثناً بمؤلفات نقد الرواية في الوطن العربيّ. له دلالاته على تصوّر حركة الرواية، وآثاره في التعريف بهذه الحركة وتتبع أعلامها واتجاهاتها في كلّ قطر عربيّ على حدة. والحقّ أنّ تقديم الشكر اللفظيّ للدكتور لحمداني لا يكفي لتقدير الجهد الذي بذله في إعداد هذا الثبت المهمّ. ومن ثمّ أثر المرء قرن الشكر بالاستدراك الآتي :

أولاً : من المفيد ترتيب أسماء المؤلفين ترتيباً ألفبائياً تسهيلاً لمراجعة الكتب والاستفادة منه. ذلك أن الذي أعدّه الدكتور لحمداني لا يرعي الترتيب الأبجدي للاسم الأول أو الثاني، وإنما يورد الأسماء كيفما اتفق داخل الحرف لواحد وبين الحروف لثني تبدأ بها أسماء الأعلام. وهكذا ورد إدريس بعد إبراهيم، كما ورد أحمد بعد إدريس، وحقها أن تُرتب داخل الحرف نفسه على النحو الآتي : إبراهيم — أحمد — إدريس. كما ورد مويس بعد يمى، وسيرا بعد محمد، وحقها أن ترد على النحو الآتي : سيرا — محمد — مويس — يمى ولا حاجة إلى الإطالة هنا لأن أمر لترتيب معروف تكفي الإشارة السابقة إليه.

ثاني : ورد في القيود التي حددها الدكتور لحمداني لكتب : الاهتمام «في المقام الأول بدراسة نصوص روائية عربية» وهذا القيد مهم، لكن كتاب الدكتور يامين الأيوبي «الإنسان والطبيعة في رواية الذنون الهادي» لشولوحوف يحل القيد المذكور غير ذي بال، لأن رواية الذنون الهادي نص غير عربي. وإبقاء دراسة الدكتور الأيوبي يفتح الباب واسعاً أمام دراسات أخرى كتبها باحثون ونقاد عرب عن رويات غير عربية، مما يحالف طبيعة الكتب وأهدافه. ومن ثم نضطر إلى ذكر كتاب الدكتور سمي الدروبي عن «الرواية في الأدب الروسي» (دار الكرمل. ط : 1. دمشق 1982) وغيره من الكتب. والمفيد أن نحذف هذه الكتب من الكتب على أن نُخصّص لها ثباتاً مستقلاً. وفي هذه المناسبة لابد من القول إن توثيق كتاب الدكتور لأيوبي يحتاج إلى تعديل. إذ نُشر الكتاب في دار مجد — بيروت 1983، ولم يُنشر في المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. ويبدو أن هناك لبساً، إذ أن كتاباً واحداً للدكتور الأيوبي من بين عشرين كتاباً نُشر في المؤسسة الجامعية عام 1982 هو «مذاهب الأدب» [الجزء الثاني الخاص بالترجمة].

ثالثاً : هناك إضافات إلى الكتب وتصويبات لما نُشر فيه، من المفيد ذكره مرتبة على النحو الآتي :

(1) أحمد إبراهيم الهواري :

(أ) يُصحح تاريخ نشر كتابه «البطل المعاصر في الرواية المصرية».

— دار الحرية للطباعة. ط : 1. بغداد 1976.

— دار المعارف. ط : 2. القاهرة 1979.

(ب) يُصاف : مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر. دار المعارف.

ط : 1. القاهرة 1979.

(2) أحمد محمد عطية :

- أ) يُصَحَّح تاريخ نشر كتاب «الرّواية السّياسيّة» من 1981 إلى 1982.
- ب) يُضَاف إلى كتاب «مع نجيب محفوظ».
- دار الجيل. ط : 2. بيروت 1977.
- دار الجيل. ط : 3. بيروت 1983.
- ج) يُضَاف : توفيق الحكيم اللامتمي. دار الموقف العربيّ. ط : 1. القاهرة 1979.
- (3) جمال لعيطاني : نجيب محفوظ يتذكّر. دار المسيرة ط : 1 بيروت 1980.
- (4) جورج صريشني . يُضَاف : لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم. دار الطليعة. ط : 1. بيروت 1972.
- (5) د. حلمي بدير : الاتّجاه الواقعي في الرّواية العربيّة الحديثة في مصر. دار المعارف. ط : 1. القاهرة 1981.
- (6) د. حسام الخطيب : يُضَاف : روايات تحت المحهر، دراسة بهوص الرّواية في سورية. اتّحاد الكتّاب العرب. ط 1. دمشق 1983.
- (7) د. رضوى عاشور : يُضَاف : الطّريق إلى الحيمة الأخرى، دراسة في أعمال غسان كنفاني، دار الآداب ط 1. بيروت 1977.
- (8) سمر روجي الميصل :
- أ) يُصَحَّح تاريخ نشر «الرّواية السّوريّة والحرب»، ميصبح : 1984.
- ب) يُضَاف :
- تجربة الرّواية السّوريّة. اتّحاد الكتّاب العرب. ط : 1. دمشق 1985.
- الاتّجاه الواقعيّ في الرّواية العربيّة لسّوريّة. اتّحاد الكتّاب العرب. ط : 1. دمشق 1986.
- (9) د. شاكر مصطفى : محاصرات عن الفصّة في سورية حتّى الحرب العالميّة الثّانية. معهد البحوث والدراسات العربيّة العاليّة. ط : 1. القاهرة 1958.
- (10) شجاع العانيّ . الرّواية العربيّة والحاصرة الأوربيّة. وزارة الثقافة والصّون. ط : 1. بغداد [؟].
- (11) يُصَحَّح اسم «صلاح أبو صبيع» فيصح : صالح أبو إصح.
- (12) د. صبري مسلم العانيّ : أثر لثراث الشّعبيّ في الرّواية العراقيّة الحديثة. المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر. ط : 1. بيروت 1980.

- (13) د. عبد الرحمن الحانجي قراءة جديدة في روايات الطيب صالح. جامعة أم درمان. ط : 1. السودان [؟]
- (14) عبد السلام المفتاحي. انطلاق المتحيل، دراسة للحطاب الروائي السعودي المغرب [؟]
- (15) د. علي نجيب عطوي : تطوّر من القصّة النّسائيّة العربيّة بعد الحرب العالميّة الثانيّة دار الآفاق لجديدة. ط : 1. بيروت 1982.
- (16) د. عالي شكري . يُضاف . أرمّة الحسن في قصّة العربيّة الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنشر. ط : 1. لقهرة 1971.
- (17) مخري صالح : في الرواية الفلسطينية. مؤسسة دار الكتاب الحديث. ط : 1. بيروت [؟].
- (18) يُصحّح اسم «فصل إسحاق»، يصبح : فصل ستاق.
— يُضاف . الرواية السوريّة، نشأتها، تطوّر، مذهبها. مطابع الإدارة السياسيّة ط : 1. دمشق 1984.
- (19) محسن بن ضياف : الرواية التونسيّة. الشركة التونسيّة لتوزيع. ط : 1. تونس 1972.
- (20) محي الدين صبحي : يُضاف :
أ) عوالم من التّخييل. وزارة الثقافة. ط 1. دمشق 1974
ب) دراسات ضد الواقعة : لمؤسسة العربيّة للدراسات والنشر. ط : 1. بيروت 1980.
ج) أبطال في الصّيرورة : دار لطليعة. ط : 1. بيروت 1980.
- (21) د. منصور إبراهيم الحارمي : فنّ القصّة في الأدب السعوديّ الحديث دار العلوم للطباعة والنشر. ط : 1. الرياض 1981.
- (22) د. سبل راعب : يُضاف : ط : 1. القاهرة 1967.
- (23) نبيل فرح : نجيب محفوظ، حياته وأدبه. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. ط : 1. القاهرة 1986.
- (24) د. نصر عباس : الشّخصيّة وأثرها في انبعاث النّصّي لروايات نجيب محفوظ شركة عكاظ. ط : 1 [السعودية ؟].
- (25) واسيني الأعرج : يُضاف : التّروع الواقعيّ الانتقاديّ في الرواية الجزائريّة. اتحد الكتاب العرب. ط : 1. دمشق 1985.

تعقيب

د. حميد لحمداني

أشكر بدرري الأستاذ المحترم سمر روجي القبصل على تقديره لشخصي لما قمت به من مجهود في وضع بيبليوغرافيا مؤلفات نقد الرواية في العالم العربي والتي نشرت في العدد الرابع من مجلة دراسات «سال».

كما أشكره على الاستجابة لطلبي لسابق الذي صَدَرَتْ به تلك البليوغرافيا عندما دعوت الباحثين إلى إتمام ما فيها من نقص، وإضافة المؤلفات التي لم أتمكن ساعتها من إدراجها ضمنها. كما اقدر الجهد الذي بذله في تصحيح نواحي صدور الطباعات المختلفة لبعض المؤلفات، وهو ما لم أتوصل أحياناً إلى ضبطه بسبب الاعتماد على مراجع أخرى وببليوغرافيات عامة أو هوامش متفرقة نظراً لتعذر الحصول على المؤلفات المعنية ذاتها.

ورغبة في التوصل إلى وضع ضوابط دقيقة لانجار وإتمام هذا العمل لي مع ذلك بعض الملاحظات على ما جاء في كلمته السابقة.

أولاً : بخصوص الترتيب الأبجدي أرى أنني قد رَتَّيتُ بالفعل جميع الأسماء ترتيباً أبجدياً دقيقاً في البيبليوغرافيا التي وضعتها متخذاً في ذلك طريقة — براغماتية — (تستخدمها بعض القواميس اللغوية الصادرة حديثة بالنسبة للمواد اللغوية ذاتها) وذلك بأخذ الأسماء من المؤلفات تبعاً لوضعها المثبت على العلاف. ومعلوم أن وضع الأسماء في العالم العربي غير مُوَحَّد فهناك من يبتدئ بالاسم الشخصي وهناك من يبتدئ بالاسم العائلي وقد لا يَتَّبِعُ في بعض الأحيان الفرق بين الاسمين. وتفادياً لهذه المشكلة التي يواجهها بشكل حاد (أصحاب المكتبات العربية والطلبة الباحثون) اخترت أن أتعامل مع الأسماء حسب الوضع الذي ارتضاه أصحابها. والجدير بالذكر أن ملاحظة ذ. سمر روجي الفيصل فيما يخص هذه لنقطة جاءت بشكر يوجي بأنني لا أفقه ترتيب الأسماء أبجدياً، وهو ما كان يجدر الترفع عنه في هذا المقام.

ثانيا : مادام الأستاذ سمر روجي الفيصل قد لاحظ في النقطه الثانية أسي حددت مقياساً في وضع تلك البليوغرافيا يقضي بذكر المؤلفات التي تتناول الروايات العربية فقط، ثم وجد أنه قد تسرب إلى ما وضعه مؤلف واحد يتناول الرواية العربية عن طريق الخطأ فقد كان بإمكانه أن يكتفي بالإشارة إلى ذلك مشكوراً، ولم تكن هناك في نظري حاجة إلى التحويل بعرض المشاكل الكبيرة التي قد تترتب عن هذا الخرق لأن واضع البليوغرافيا كان كامل الوعي بذلك مسبقاً والتهفوات قابلة للتصحيح دائماً مع توفر الروح العلمية.

ثالثاً : من المؤلفات التي آرتأى الأستاذ سمر روجي الفيصل إضافتها إلى البليوغرافيا كتاب د. أحمد ابراهيم الهوارى . «مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث بمصر». وهذا الكتاب لا ينبغي إطلاقاً وضعه ضمن بليوغرافيا تخصص مؤلفات نقد الرواية لأنه بكل بساطة لا يدرس النصوص الروائية وإنما يدرس الأعمال النقدية التي عالجت الرواية وهو لذلك مؤلف في نقد نقد الرواية وليس في نقد الرواية. والاختلاف بين حوهرى، وينبغي أن يدرج هذا الكتاب في نظري في بليوغرافيا نقد النقد الروائي أو في بليوغرافيا البليوغرافيات الأدبية عامة (تجوزاً).

كما أنه يصعب إدراج بعض الكتب بسهولة في بليوغرافيا نقد الرواية لأن بعضها قد لا تغلب فيه الدراسات الروائية بل القصصية أو المسرحية أو غيرها. ومن ذلك ما أشار إليه الأستاذ :

- توفيق الحكيم اللامنتمي.
- لعبة الحدم والواقع دراسة في أدب توفيق الحكيم.
- محاضرات عن القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية.
- تطور فن القصة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية.
- أرملة الحنس في القصة العربية.
- أبطال في الصيرورة.

فإذا فتحنا لباب لمثل هذه المؤلفات دون التأكد من غلبة النقد الروائي فيها فإننا نعتقد ان اللائحة ستكون أطول من ذلك بكثير.

وأرى أخيراً أن وضع ضوابط عملية لبليوغرافيا دقيقة يحتاج إلى نقاش براء مثل الذي نحريه الآن والحوار فيه ينبغي أن يظل مفتوحاً على الدوام حتى نصل جميعاً إلى ما يقارب الصواب

اصدارات

• اصدارات مجلة دراسات سمائية أدبية لسائية [منشورات دراسات سار].



1 - سحر الموضوع

عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر

د. حميد الحمداني

كتاب «سحر الموضوع» هو عمل نقدي حول النقد الموضوعاتي، لذلك جاء لقسم لأول مركزاً على الجوانب النظرية. فهذا لقسم يحتوي على مقدمة خاصة في المنهجية العامة لنقد النقد.

يتحدث فيها الكاتب عن الضوابط المنهجية التي يراها ضرورية في ممارسة نقد النقد، كما تتعرض هذه المقدمة بالضوابط اللازمة للقيام بتحليل الأعمال النقدية وذلك من

خلال تحديد الأهداف، والمتن، والممارسة النقدية بما فيها من تنظيم، وتأييد، وتقويم جمالي، وأختبار الصحة.

وفي هذا القسم الأول يتعرض الكتاب إلى أصول النقد الموضوعاتي في العرب مع ذكر الأسس الفلسفية وعلاقة الموضوعاتية بالتصنيف المقولاتي، وبمختلف الماهج، دون اغفال الحديث عن أهم رواد هذا المنهج في العرب.

القسم الثاني يغلب عليه انطباع التطبيقي وان كان لا يهمل التصورات النظرية للموضوعاتية في النقد العربي ليستقل بعد ذلك لدراسة مؤلفات نقدية في الرواية والشعر نميل إلى استخدام التحليل الموضوعاتي.

«في معامرة النقد الموضوعاتي الطموحة إلى اكتشاف سحر الموضوع بتعذر أحياناً الأسس بالموضوعات بوسائل التعبير العادية، بذلك أتجه النقد الموضوعاتي إلى البحث فيما وراء الأعمال الابداعية لاكتشاف سحر لموضوعاتية. ولم يكن ذلك ممكناً إلا باستخدام لغة نقدية مُدعة.. هل كان هذا هو لوجه الوحيد للنقد الموضوعاتي؟» لكتاب هو في مجمله محاولة للإجابة عن هذا السؤال.

2 - اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي

تأليف الدكتور محمد العمري



صدر عن منشورات مجلة دراسات سمائية أدبية لسانية (سال) (بقاس 1990) كتاب اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي. من تأليف الدكتور محمد العمري. والكتاب مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ للأشكال مازال الأدب العربي مفتقراً إليه.

يشغل الكتاب المفاهيم المبسطة في كتاب البنية الصوتية للمؤلف (بعد التذكير بها)

في تشعب البنية الصوتية في الشعر العربي إلى ثلاثة اتجاهات : اتجاه التكامل وهو اتجاه الشعراء المشهورين بأصحاب الطبع كما هو الشأن عند امرئ القيس وغيره من الجاهليين، واتجاه التراكم وهو غالب على الشعراء الشعبيين من رُجاز وشواعر وشعراء العصور المنعوتة بالجمود. واتجاه التفاعل وهو اتجاه الشعراء المثقفين أصحاب نزعة البديع وعلى رأسهم أبو تمام. يتميز الاتجاه الأول بالمزاوجة بين المكونات الصوتية والدلالية واستغلال المجانسات السجعية الخفية، ويتميز الاتجاه الثاني بتغليب التوازن الصوتي على غيره وإظهاره باعتباره العنصر الباني الأساسي، أما الاتجاه الثالث فيتميز بتعقيد العلاقة بين العناصر الصوتية والدلالية بحيث يصير التجنيس استعارياً أو مطابقاً أو غير ذلك. هذا كله في الفصل الأول.

أما الفصل الثاني فتناول دور الدلالة في تشكيل البنية الصوتية والصراع القائم بين التمهصل الدلالي والتقطيع النظمي وذلك كله في ضوء الاتجاهات السابقة. وفي إطار تطور بنية القصيدة العربية القديمة.



• وصدر عن الدار العالمية للكتاب :

تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر الكثافة - الفضاء - التفاعل

تأليف الدكتور محمد العمري

صدر عن الدار العالمية للكتاب
بالدار البيضاء 1990 كتاب البنية الصوتية في
الشعر، الكثافة - الفضاء - التفاعل. تأليف
الدكتور محمد العمري.

يتكون الكتاب من مدخل وثلاثة فصول :

يحدد المؤلف في المدخل موضوع
الكتاب والمنهج المتبع فيه ؛ يحدد الموضوع

من خلال تشعب البنية الصوتية الإيقاعية إلى ثلاث مستويات. هي الوزن المجرد (أو بحور الشعر)،
والتوازن المشخص عن طريق الصوائت (أي الترصيع) والصوامت (أي التجنيس)، والأداء أو الإنجاز
الشفوي الموزل للمعطيات الوزنية والتوازنية. تتخذ الدراسة الموازنات مركزاً لها في حين تتعامل مع
الوزن العرضي باعتباره فضاء توزع فيه الأنساق الترصيعية والتجنيسية. أما من حيث المنهج فقد سعى
البحث إلى تشغيل المعطيات البلاغية العربية في إطار الشعرية البنيوية في تشعباتها اللسانية (ياكوبسون
وليفن)، والبلاغة (جان كوهن...) والسمائية (لوتمان...) الأولى تقدم المفاهيم والمصطلحات
والملاحظات والإشارات... الخ والثانية تقدم الأنساق والبنى وتكشف الفعاليات. مع الاحتكام في
نهاية المطاف إلى النص الشعري العربي الذي لم يقف دائماً إلى جانب البلاغة وحدها أو الشعرية
البنيوية وحدها. هذا دون سد الباب في وجه أسلوبيتي الأثر والمقاصد.

وقد تحدت فصول الكتاب من خلال استقصاء آراء القدماء والمحدثين حيث تبين أن الموازنات
الصوتية تعمل حسب ثلاثة شروط هي كثافتها والفضاء الذي تحله والتفاعل بين العنصر الدلالي
والصوتي. الشيء الذي سمح بتعريفها بما يلي. «الموازنات الصوتية هي : تفاعل عنصرين صوتيين أو
أكثر في فضاء، تفاعلها فيما بينها ومع العناصر الدلالية المتصلة بها».

وقد حاول كل فصل من الفصول الثلاثة كشف آليات اشتغال البنية الصوتية من خلال أنساقها
وتفاعلاتها.

صدر عن مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية :



وصدر عن الدار العالمية للكتاب



DIRÂSÂT

SIMYÂ'îYA. ADABIYA. LISÂNIYA

قام بمسح هذا الكتاب ضوئيا

مُحَمَّدُ بَكَّاي

حق المعرفة كحق الحياة

Mohammed Bekkaye

تم اتمام هذا العمل :

يوم الجمعة : 26 فبراير - شباط 2010.

18.02 مساءً بلوهيت الجزائر.